

“Med Blod i Blekket”

**Fra romantisk inspirert kunstner til poetokrat. En studie
i Hamsuns ulike forfatterroller fra 1888-1912.**

Ingeborg Tornes



Masteroppgave ved ILN, Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2011

Til min bror Trond

© Forfatter: Ingeborg Ternes

År 2011

"Med Blod i Blekket"

*Fra romantisk inspirert kunstner til poetokrat. En studie i Hamsuns ulike
forfatterroller fra 1888-1912.*

<http://www.duo.uio.no/>

Sammendrag

Hamsun iscenesatte seg selv gjennom sin litteratur og spilte på sin egen status og rolle i offentligheten i sin litterære produksjon. I et brev til vennen Albert Engström skrev han: «Jeg skriver med Blod i Blækket – like til der gaar Blæk i mit Blod» (Næss, 1997: 34). Sitatet kan etter min mening beskrives som Hamsuns poetikk kokt ned til én setning. Jeg tolker det å skrive «med blod i blekket» som Hamsuns benyttelse av privatbiografisk materiale i diktningen. Blekket som går over i blodet tolker jeg som forfatterrollens og litteraturens påvirkning på empirisk forfatters priatliv. Gjennom store deler av forfatterskapet bedriver Hamsun et intrikat spill med biografiske opplysninger. Forklart med moderne litteraturvitenskapelige termer, benytter Hamsun seg av performativ biografisme. Kjernen i performativ biografisme er forfatteres bevisste spill med gråsonene mellom protagonist, forteller og forfatter. Privatbiografisk materiale veves inn i fiksjonen som ledd i en estetisk strategi.

For fullt ut å forstå konsekvensene og betydningen av Hamsuns landssvik i forbindelse med andre verdenskrig, må vi sette oss inn i Hamsuns rolle som symbolskikkelse. Forfatterens spesielle stilling i Norge hang sammen med nasjonens søken etter en særnorsk identitet etter unionene med Danmark og Sverige. Dikterne deltok i det nasjonsbyggende prosjektet gjennom bondefortellinger og sagadiktning, og ble dessuten dyrket som lederskikkelser og symbolfigurer. Wergeland var den første sentrale dikterpolitiker. Han bidro til økt nasjonalfølelse etter dannelsen av egen grunnlov. Bjørnson opptrådte i rollen som Wergelands etterfølger, og er i dag mest kjent for sitt politiske engasjement og sin nasjonaldiktning. Jeg har gått til originalkildene anno 1910 for å undersøke hvordan utvelgelsen av Hamsun til Bjørnsons etterfølger kom til uttrykk. Straks etter Bjørnsons død så offentligheten seg om etter en ny skikkelse som kunne videreføre den norske poetokrat-tradisjonen. En samlet offentlighet henvender seg til Hamsun som tildeles en helt spesifikk oppgave. Han skulle være vel så mye «kriger» som «sanger», det vil si at man forventet at Hamsun skulle vektlegge det praktisk-politiske ved siden av estetiske hensyn.

Samtidens hyllester av Hamsun som «kriger» klinger hult i etterkant av hans landssvik. Hamsun skjøv ikke bare seg selv ned av poetokratiets trone,

men tok med seg den norske poetokratimodellen i fallet ved sin støtte til fordel for okkupasjonsmakten.

Takk til:

Min veileder Ellen Rees fortjener en helt spesiell takk. Takk for din faglige tyngde, dine pedagogiske ferdigheter og for at du har latt meg gå mine egne veier samt treffe egne slutninger. Jeg skylder også en rekke andre vitenskapelige ansatte ved universitetet en stor takk. Tusen takk til Elisabeth Oxfeldt, Harald Bache-Wiig, Jonas Bakken, Sten Olof Ullström og Siren Leirvåg for all støtte. Jeg vil også takke mine studievenner. En spesiell takk til Kristin Marie Berstad. Dessuten vil jeg takke Marit Letnes, Erin Venås Sivertsen og Maya Lund Sandstad. Til slutt vil jeg takke min kjære bror Trond Ternes.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
2	Teorikapittel	7
2.1.1	Forfatterfunksjonen i endring.....	8
2.1.2	Forfatterfunksjon og eiendomsforhold.....	10
2.1.3	Originalitet og påvirkning	12
2.1.4	Om å skrive sitt liv	14
2.1.5	Dobbeltkontrakten.....	16
2.1.6	Performativ biografisme.....	18
2.1.7	Ikke enten-eller, men både-og.....	21
2.1.8	Selvframstilling – før og nå.....	22
2.1.9	Hamsun og forfatterrollen	25
3	Litterære og ikke-litterære strategier ved gjennombruddet.....	27
3.1.1	Hamsun – et produkt av sin tid.....	28
3.1.2	«Sult»-fragmentet – første lanseringsforsøk	32
3.1.3	Sult – lanseringsrunde nummer to.....	37
3.1.4	Sult – roman eller selvbiografi?	38
3.1.5	Naturvitenskap og romantikk	47
3.1.6	Foredragsrekken	49
4	Hamsun omkring århundreskiftet.....	52
4.1.1	Selvframstilling midtlivs	53
4.1.2	Hit med kontantene!	55
4.1.3	Hamsuns «Godhed for Menneskene»	57
4.1.4	Refleksjoner over forfatterrollen.....	60
5	Hamsun i Bjørnsons fotspor.....	70
5.1.1	Nasjonsbygging i etterkant av 1814	70
5.1.2	Bjørnson som symbolfigur	73
5.1.3	Patriotisme og helomvending.....	76
5.1.4	Hamsun – nasjonens stemme i landesorgen.....	78
5.1.5	Hamsun fyller femti	82
6	Hamsun – nasjonens samvittighet.....	89
7	Konklusjon	100

1 Innledning

Hamsuns rolle i offentligheten i forbindelse med andre verdenskrig har lenge vært gjenstand for medias, lekfolks og fagfolks interesse. Etter min mening fortjener forfatterens rolle som rikssynser og opinionsdanner oppmerksomhet også i tiden før han ga sin tilslutning til Hitler og hans totalitære regime.

Hamsuns iscensettelse av seg selv gjennom skrift og hans stemme i offentligheten i denne perioden har blitt neglisjert. Kanskje har man i for stor grad lest tekstene løsrevet fra sin historiske og politiske kontekst samt Hamsuns rolle i offentligheten? Innsikt i Knut Hamsuns rolle som symbolskikkelse og poetokrat er avgjørende for å forstå betydningen av hans landssvik. Jeg har derfor valgt å fokusere på Hamsuns rolle som forfatter og offentlig figur fra gjennombruddet frem til 1912.

Ved Knut Hamsuns gjennombrudd i skandinavisk offentlighet omkring utgivelsen av *Sult*, insisterte dikteren på at litteratur skulle skrives uten tanke på samfunnsansvar eller påpeking av politisk urettferdighet. Et viktig ledd i Hamsuns selvlansering var forfatterens kritikk av de fire store, som ifølge Hamsun produserte underholdningslitteratur og nyttelitteratur. Samtidig med kritikken av den dominerende norske litteraturen lanserte Hamsun en ny litteratur i samsvar med estetiske normer som rådet på kontinentet. Hamsun dyrker i denne perioden unntaksmennesket og den romantiske kunstnermyten. Forfatteren skaper myten om seg selv som en romantisk inspirert kunstner gjennom skrift og fiksjonalisering av sitt privatliv. Hamsun benytter altså *on stage* og *off stage*¹ arenaer i denne fremstillingen. I private brever beskrev forfatteren sine arbeidsmetoder som forenlig med en romantisk kunstners. Arbeidsrutinene fremstilles som fraværende. I stedet fylles angivelig dikteren av inspirasjon som nærmest befaler ham å skrive. Kunstnermyten og den tilhørende arbeidsprosessen fremstilles i Hamsuns brever uten skjær av komikk eller ironi. I gjennombruddsverket behandles imidlertid dikterisk inspirasjon med ironisk distanse. Ideen om kunstneren som hevet over masse mennesket, undergraves ved å bli representert ved en loslitt skribent med manglende

¹ Begrepsapparatet er gjort rede for i teorikapitlet.

selvinnsikt.² Hamsuns vidt forskjellige tilnærminger til den romantiske kunstnermyten *on stage* og *off stage* illustrerer at Hamsun ikke nødvendigvis er mer «seg selv» *off stage* i sine private brever enn *on stage* – i litteraturen. Hans forfatterstemme er grunnleggende upålitelig også i meddelelser som vanligvis regnes som private.

Gjennom *Sult* gjør Hamsun rollen som romantisk inspirert kunstner til «sin egen» ved å kombinere selvframstilling med granskningen av det partikulære individ. Fra å ta rollen som det nervøse unntaksmennesket og bohemkunstner til å bli nasjonens samvittighet er det et langt sprang. Hamsun tilpasset imidlertid sin litteratur og sin rolle i offentligheten etter tidens skiftende normer.

Dikternes spesielle stilling i Norge fra Wergelands engasjement frem til Hamsuns rolle som rikssynser, hang sammen med at nasjonen var i støpeskjeen. En særnorsk identitet forskjellig fra den danske og den svenske ble konstruert frem. Bondefortellinger og historiske skuespill med middelaldermatikk var sammen med historikeres framstilling av det norske folks fortid viktige bidrag i nasjonsbyggingen. Wergeland fremstilte i 1834 tiden under Danmark som dyster, mens epoken før unionen ble fremstilt som tilsvarende lys. Bjørnson ble oppfattet som Wergelands arvtager og sto i en særstilling i norsk offentlighet med sin karisma, sin nasjonaldiktning og evner som folketaler.³ Hamsuns rolle i offentligheten forandret seg gradvis i tiden rundt århundreskiftet. I reiseskildringen *Eventyrland* insisterer Hamsun på at dikterne skal være nettopp diktere og ”stemningsydere”, og ikke ta på seg rollen som reformatorer. Men heller ikke Hamsun holder seg strengt til den dikterrollen han forfekter. I forbindelse med unionssaken gikk Hamsun inn i storpolitikken. I anledning Wergelandsjubileet i 1908 opptrådte Hamsun som folketaler på Nationaltheatrets balkong foran Wergelands initialer. Hamsuns opptreden på talerstolen ble en symboltung hendelse. Han hyllet Bjørnson som Wergelands selvsagte etterfølger, og ble selv oppfattet som nasjonens

2 Gjort grundigere rede for i det aktuelle kapitlet.

3 Dikternes særskilte posisjon i Norge, samt jakten på den norske identiteten er gjort rede for i kapitlet «Hamsun i Bjørnsons fotspor».

kommende dikterhøvding.⁴ Wergelandsfeiringen var et frempek på den rollen Hamsun skulle få i forbindelse med Bjørnsons død. Da Bjørnson falt fra i 1910 oppsto et symbolvakuum, og den unge nasjonen utpekte Hamsun til å fylle dikterhøvdingens plass. Jeg har undersøkt offentlighetens rituelle gjeninnsettelse av den nye tronarvingen til poetokratiets trone. I arbeidet med kroningen av Hamsun til ny poetokrat har jeg benyttet meg av originalkilder, aviser anno 1910. Originalkildene fungerer som tidsvitner for moderne lesere som ønsker å forstå hvorfor Hamsuns samtid kåret ham til poetokrat. Først ved å studere originalkildene får vi innblikk i hvilken enorm fallhøyde Hamsun rakk å skape seg før han valgte side til fordel for okkupantene under andre verdenskrig. Mine funn viser at en samstemt offentlighet vender seg til Hamsun i håp om at han skal ta på seg rollen som samfunnsengasjert dikter i arven fra Wergeland og Bjørnson. Knut Hamsun som et drøyt tiår tidligere hadde uttalt seg i nedsettende termer om poetokratiet, lot seg i 1910 villig krone til ny «dikterpolitiker». Offentligheten tildeler forfatteren en helt spesifikk oppgave. Han blir bedt om å være vel så mye «kriger» som «sanger». Rollen offentligheten tildeler Hamsun innebærer altså at må ta andre hensyn enn de rent estetiske.

Hamsun tar poetokratrollen til etterretning og kombinerer rikssynseri med skjønnlitteratur. Jeg har valgt *Den sidste Glæde* (1912) som eksempel på Hamsuns nye stemme i offentligheten. Hamsuns nye rolle forandrer fundamentalt hans skrivemåte. Litteraturen benyttes som arena for oppdragelse og samfunnsrefs, en tendens som preger resten av forfatterens skjønnlitterære produksjon etter *Den sidste Glæde*.

Med tanke på Hamsuns rolle som nasjonal symbolfigur i norsk offentlighet etter Bjørnsons død, kan vi vanskelig forestille oss muligheten for å skille Hamsun som politiker og Hamsun som dikter. Dingstad gjør i *Hamsuns Strategier. Realisme, humor og kynisme* (2003) rede for etterkrigstidens forsøk på å skille dikteren Hamsun fra politikeren (Dingstad, 2003: 179).⁵ Dingstad

4 Aftenposten skrev om Hamsun at «det unge og det gamle Norge flød sammen i hans Tale», og sammenlignet ham med den aldrende Bjørnson (Hermundstad, 1998: 170).

5 En av de viktigste forsvarerne av Hamsun var kommunisten Nordahl Grieg som oppskattet fantasien i Hamsuns forfatterskap (Dingstad, 2003: 179). I motsatt ende av skalaen holdt konservative Alf Larsen fast ved at litteraturen ikke måtte leses løsrevet fra sin historiske og

understreker umuligheten av å skille disse størrelsene i og med at Hamsuns litteratur hadde en politisk funksjon (Dingstad, 2003: 295). Som Rem påpeker er Hans Fredrik Dahls uttalelse: «Befri ham fra historien!» ekstrem i forsøket på å renvask Hamsun for hans deltakelse under andre verdenskrig (Rem, 2009: 20). Gjennom min avhandling ønsker jeg å bidra til det motsatte. Jeg ønsker å plassere Hamsuns forfatterskap i sin historiske og politiske kontekst. Derfor har jeg ikke valgt å foreta en tekstimmanent analyse, men i stedet lest tekstene i lys av Hamsuns omgang med forfatterrollen.

Hamsun iscenesatte seg selv gjennom egen litteratur og spilte på sin egen status og rolle i offentligheten i sin litterære produksjon. I et brev til vennen Albert Engström skrev han: «Jeg skriver med Blod i Blækket – like til der gaar Blæk i mit Blod» (Næss, 1997: 34). Sitatet kan etter min mening beskrives som Hamsuns poetikk kokt ned til én setning. Jeg tolker det å skrive «med blod i blekket» som Hamsuns benyttelse av privatbiografisk materiale i diktningen. Blekket som går over i blodet tolker jeg som forfatterrollens og litteraturens påvirkning på empirisk forfatters privatliv. Gjennom store deler av forfatterskapet bedriver Hamsun et intrikat spill med biografiske opplysninger. Forklart med moderne litteraturvitenskapelige termer, benytter Hamsun seg av performativ biografisme. Kjernen i performativ biografisme er forfatterens bevisste spill med gråsonene mellom protagonist, forteller og forfatter. Privatbiografisk materiale veves inn i fiksjonen som ledd i en estetisk strategi.⁶ Hamsuns bruk av performativ biografisme utgjør en sirkelbevegelse. I en rekke tekster fra gjennombruddsverket *Sult* til avslutningsverket *Paa gjengrodde stier* benyttes biografiske opplysninger som ledd i selvlansering samt som estetisk uttrykk. Hamsuns fiksjon ga ham rollen som poetokrat, en rolle som i sin tur nedfelte seg i forfatterens skjønnlitterære verker. Forfatterens rolle som offentlig person fikk konsekvenser for privatpersonen da han etter andre verdenskrig mottok sin dom for landssvik. Grunnlaget for dommen var foruten medlemsskap i Nasjonal Samling, forfatterens artikler til fordel for

politiske kontekst og hevdet at Hamsun fremstilte mennesket som et dyr (Dingstad, 2003: 180-181). Brynhildsens *Svermeren og hans Demon* anklaget Hamsun for menneskeforakt, samt for å være «nazismen på forhånd» (Rem, 2009:14).

⁶ Gjort rede for i teorikapitlet.

okkupasjonsmakten og NS (Dingstad, 2003: 247). Blekket hadde altså gått over i dikterens blod.

Fagmiljøet har tilnærmet seg problematikken omkring Hamsuns bruk av forfatternære fortellere og protagonister på ulikt vis. I artikkelen «Segelfoss-bøkene og *Markens Grøde*» foreslår Skaftun «en forestillingsmodell som er enkel henimot det banale». Når det gjelder *Børn av tiden* hevdes det at et bastant skille mellom forfatter og forteller innebærer «å gjøre vold mot nettopp fornemmelsen av å være i nærheten av en kjernekvalitet i forfatterskapet» (Skaftun, 2005: 188). Det er nemlig nettopp «fortellerstemmen som er så hamsunsk», skal vi tro Skaftun. Den dristige betraktningsmåten lansert i Skaftuns artikkel er i tråd med Dingstads kontroversielle artikkel «Om fortelleren i moderne litteraturvitenskap» (1999). Dingstad forsøker å rokke ved en av grunnpilarene i moderne litteraturvitenskap idet han hevder at fortelleren «enten er forfatteren selv eller en karakter i fortellingen» (Dingstad, 1999: 3). Videre hevdes det at «alle romanene fra *Børn av Tiden* til *Ringens sluttet* har en ekstra-heterodiegetisk forteller som prinsipielt kan identifiseres med forfatteren» (Dingstad, 1999: 8). Etter min mening er litteraturvitenskapens skille mellom implisert forfatter, empirisk forfatter og forteller nyttige i møte med Hamsuns litteratur. Når det gjelder forfatterens produksjon fra *Børn av tiden* og fremover er det riktig at normsystemet samsvarer med verdisystemet som kommer til uttrykk i forfatterens avisartikler. Forteller og forfatter kan like fullt aldri bli sammenfallende størrelser all den tid forfatteren er en person av kjøtt og blod, mens fortelleren er en tekstlig instans.⁷

Performativ biografisme utgjør hos Hamsun en estetisk strategi samt lanseringsstrategi som innebærer manipulasjon av skillene mellom fakta og fiksjon, protagonist, forteller og forfatter. Følger vi Dingstads oppfordring om å forstå forfatteren av teksten og fortelleren i teksten som samme instans,

⁷ I gjennombruddsverket samt i Vandrertilogien bærer forfatter, forteller og protagonist samme navn eller de biografiske opplysningene som oppgis peker i retning av empirisk forfatter. I forbindelse med Vandrertilogien hevder Rees at Hamsuns fiksjonalisering av seg selv utgjør en *representasjon* av forfatteren (Rees, under utg.: 5). Hamsuns selvframstilling gjennom fiksjon kan altså sammenlignes med en malers selvportrett (Rees, under utg.: 5). Jeg slutter meg til Rees sin påstand.

blander vi ikke bare en tekstlig instans med en faktisk person. Vi går etter min mening glipp av Hamsuns strategier, all den tid hans performative biografisme utspiller seg i spennet mellom de nevnte instansene.

2 Teorikapittel

I tilfellet Knut Hamsun kan man med fordel benytte moderne teorier om litterær selvframstilling. Vi skal undersøke på hvilken måte han opp gjennom hele sitt skrivende liv iscenesatte seg selv: I private brever, i avisartikler, i reiseskildringer, i foredrag og i romanene. I Hamsuns produksjon har den romantiske forfattermyten blitt dyrket i stor stil. Forfatterens karriere tjener som eksempel på at avsenderen har avgjørende betydning for hvordan vi skal oppfatte verket. Hans rolle i offentligheten spilte en avgjørende rolle for hvordan budskapet ble oppfattet.

Det er svært vanskelig å etablere strenge skillelinjer mellom liv og forfatterskap i og med at brokker fra eget liv benyttes som del av en estetisk strategi. Dette gjelder i særlig grad gjennombruddsverket *Sult* og avslutningsverket *Paa gjengrodde stier*. Midt i livet skrives den såkalte vandrertilogien der biografiske markører benyttes flittig. I reiseskildringen *I Æventyrland* (1903) er de biografiske elementene mange, og han kommenterer sin rolle i offentligheten, og spår om sitt fremtidige ry.

I en rekke romaner finnes få eller ingen biografiske markører. Dette kan sies å gjelde for eksempel for romaner som *Børn av tiden* (1913), *Segelfoss by* (1915), *Markens grøde* (1917) og *Konerne ved vannposten* (1920). Likevel er avsenderfunksjonen avgjørende da fortellerstemmen er svært forfatternær. Et betimelig spørsmål er hvorvidt Knut Hamsun kan stilles ansvarlig for det ideologiske tankegodset som kommer tydelig til uttrykk i forfatterens skjønnlitterære produksjon. Hamsun hadde ambisjoner om å være mer enn forfatter av en mengde tekster. Fra begynnelsen til slutten av karrieren gjør han en rekke grep for å skape seg en plass i offentligheten, og for å fremme egne synspunkter i samfunnssaker.

Moderne teorier om selviscenesettelse og termer som performativ biografisme kan benyttes for å forstå Hamsuns forfatterskap og hans rolle som offentlig person. Dessuten kan det moderne begrepsapparatet knyttet selviscenesettelse i og utenfor litteraturen gjøre oss i stand til å forstå måten Hamsun turnerte svært forskjellige forfatterroller på.

2.1.1 Forfatterfunksjonen i endring

Da den franske teoretikeren Roland Barthes erklærte forfatteren død i 1968 var dette et forsøk på å gi *lesningen* større plass. Han ønsket seg bort fra den historisk biografiske metoden der man sluttet fra verk til opphavsmann: «[...] at Baudelaires verk er manden Baudelaires nederlag, at van Goghs verk er hans galskap, at Tsjajkovskijs verk er hans last» (Barthes, 2004: 176). Barthes vil avskaffe den type lesning som betrakter teksten som forfatterens betroelse (Barthes, 2004: 176). Setter vi forfatteren til side, unngår vi å påtvinge teksten «et sidste indhold», og vi unngår å lukke teksten (Barthes, 2004: 181). Videre hevdes det at forfatteren ikke kan gjøre krav på eierskap til egen tekst, siden en tekst er «udgjort af mangfoldige skrifter fra adskillige kulturer, der indgår i dialog med hinanden, der parodierer og bestrider hinanden» (Barthes, 2004: 182). Leseren fremheves som kjent på bekostning av forfatteren hos Barthes (Barthes, 2004: 183).

Michel Foucaults artikkel «Hva er en forfatter?» (1969) nevnes gjerne i samme åndedrag som Barthes' «Forfatterens død» (1968). Foucault konkluderer med at forfatterrollen er i endring, og at den vil forsvinne «på et vis som gjør at fiksjonen og dens polysemiske tekster på nytt vil fungere på en annen måte, fremdeles med et begrensningssystem, som dog ikke er forfatteren, men som det gjenstår å bestemme eller kanskje uteskperimentere» (Foucault, 2008: 302). Foucault vil altså bort fra den tradisjonelle oppfatningen av forfatteren. Vi trår feil, hevder han, når vi oppfatter forfatteren som «den geniale skaper som med uendelig rikdom og generøsitet gir verket en uuttømmelig verden av betydninger». Det er ikke slik at «mening begynner å spre seg, og sprer seg ubegrenset, straks han [forfatteren, min anm.] åpner munnen» (Foucault, 2008: 301).

Det enorme personfokuset som forfattere som Karl Ove Knausgård og Claus Beck-Nielsen er gjenstand for i mediene, er illustrerende for vår tids dyrking av forfatteren. Med tanke på den ekstreme sentreringen omkring forfatterpersonligheten, kan man kanskje innvende at Roland Barthes bud og forfatterens død, og Foucaults spådom om forfatterens forsvinning slo grundig feil. Det er imidlertid nødvendig å lese disse tekstene som en reaksjon mot den

historisk-biografiske metodens hegemoni.⁸ Foredragene er ikke utelukkende en avstandtagen til forfatterens suverene plassering, men samtidig et oppgjør med selve den romantiske forfattermyten (Asdal et al, 2008: 234).

I *Tekst og historie* (2008) understrekes det at mens Barthes søker å løsrive teksten fra historien, forsøker Foucault det motsatte (Asdal et al, 2008: 235). Ved å legge frem noen av de forandringene forfatterrollen har gjennomgått, bidrar Foucault til å sette spørsmålstegn ved sentreringen omkring forfatteren som opphavsmann. Han nøyer seg ikke med å påpeke at forfatterens overdrevent sentrale plassering, men problematiserer også kategorien «verk»: «Hva er denne merkelige enheten vi kaller et verk?» Hvilke tekster bør innlemmes i forfatterens produksjon? Hva med en forfatters tilfeldige skriblerier i en notatblokk, enn si en vaskeriregning? Hører disse hverdagslige opptegnelsene med til forfatterens produksjon? (Foucault, 2008: 289). De Sade trekkes frem som eksempel, og Foucaults viser oss hvor etablert forfatteren som autoritetsprinsipp er i vår tid: «Før de Sade ble tenkt som forfatter, hvilken status hadde da papirene hans? Var det bare ark han ustanselig skriblet på under fengselsoppholdet?» (Foucault, 2008: 289). De retoriske spørsmålene Foucault stiller seg tvinger oss til å sette under lupen tilvante forestillinger omkring hva et forfatterskap er. Grunnen til at skriblerier fra en fengselscelle kan betraktes som kunst og som en del av en forfatters verk, er hans øvrige produksjon og status som kunstner. Når en person som ikke er forfatter etterlater seg papirer, kan ikke dette betraktes som hans eller hennes «verk» (Foucault, 2008: 289). Et privat brev, hevder Foucault, har en underskriver, men ingen forfatter (Foucault, 2008: 292).

Hvem som skriver en tekst er altså avgjørende for verdien av det skrevne. Hamsuns brever tjener som eksempler på at «verk»-kategorien kan utvides. Brevene er verdifulle på grunn av Hamsuns øvrige forfatterskap, noe han selv var på det rene med. Utenpå en samling brever oppbevart på Nasjonalbiblioteket har forfatteren skrevet: «Brev fra Knut Hamsun til en ung pike. Klausul: Må ikke åpnes før år 2010» (*Aftenposten*, 4. januar, 2010).

⁸Som strukturalist interesserte Barthes seg for hvordan tekster var strukturerte, og insisterte på at teksten ikke hadde en iboende «hemmelig» mening. Han kom i klammeri med datidens dominerende ideologi (Hussey, 1999: 85). Strukturalismen med sitt strenge tekstfokus regnes gjerne som grunnsteinen i dannelsen av litteraturvitenskapen (Lothe, 2007: 218).

Påskriften bærer bud om at forfatteren har forutsett sitt eget forfatterjubilæum!⁹ Brevene, enten de var forretningsbrev eller av privat karakter benyttes av forfatteren som en utvidet del av forfatterskapet, og avslører at han er bevisst sitt ettermæle. Forfatteren vet at brevene vil bli lest etter hans død, og det later til at han har ettertiden i tankene når han skriver dem.¹⁰ Som vi skal se i kapitlet om Sult, dyrkes den romantiske forfattermyten som Barthes og Foucault ville til livs ikke bare i skjønnlitteraturen, men også i brevene.

2.1.2 Forfatterfunksjon og eiendomsforhold

Foucault påpeker at tekster vi i dag betrakter som litterære, som historier, epos og tragedier, en gang ble omsatt uten tanke på opphavsmannen (Foucault, 2008: 293). Eiendomsforholdet en forfatter har til sin egen tekst, er i vår tid en innarbeidet selvfølgelighet, men trådte først i kraft på slutten av 1800-tallet og på begynnelsen av 1900-tallet (Foucault, 2008: 293). Med oppløsningen av mesenatskapet og fremveksten av det litterære markedet, kunne forfatteren livnære seg av boksalg. ifølge Mark Rose, forfatteren bak *Authors and Owners* (1993) bekreftet copyrighten, som i britisk sammenheng ble lovfestet i 1710, ideen om forfatteren som «the originator, and therefore the owner of a special kind of commodity, the work» (Rose, 1993: 1-2). Boken blir altså en vare, og dens opphavsmann en eier av åndsverket eller tankegodset som befinner seg i boken.

I artikkelen «Kva for ein Ibsen?» poengterer historiker Narve Fulsås at opphavsrettigheter ga forfatteren kontroll over nye utgivelser og oversettelser (Fulsås, 2010: 39). Han fremhever imidlertid at forfatteren i moderne litteratur omfatter mer enn et eiendomsprinsipp. Forfatternavnet fyller dessuten funksjonen som opphavsprinsipp og autoritetsprinsipp. Utover på 1800-tallet ble forfatterens navn viktig for å demonstrere litterær kvalitet, og bruk av

⁹Hamsun løy av ett år på alderen (Larsen, 2002: 30) og har nok dermed forestilt seg hamsunfeiring i 2010.

¹⁰ Ingvald Aarstein skriver i artikkelen «Brev 1879-1951» at Hamsun destruerte alle brevene han mottok angivelig for ikke å vekke nysgjerrighet. Forfatteren har imidlertid vært klar over at brevene han selv sendte ville bli tatt vare på (Aarstein, 2005: 14). Som Aarstein understreker i sin artikkel er brevene spekket med litterære virkemidler (Aarstein, 2005: 14). I tillegg til at forfatteren la atskillig flid i kunstferdige formuleringer, benyttet han brevene til å iscenesette seg selv og skape myten om Knut Hamsun.

forfatternavnet tjente til å bygge opp prestisje, samt et ønske om anerkjennelse (Fulsås, 2010: 40).

Professor i engelsk litteratur Martha Woodmansee knytter i *The Author, Art and the Market* (1994) den moderne forståelsen av forfatterfunksjonen an til den romantiske kunstnermyten. Hun forsøker å svare på de spørsmålene som Foucault stiller i begynnelsen av sin artikkel, men som han ikke besvarer:¹¹

Naturligvis kunne det være verdt å analysere hvordan forfatteren ble individualisert i en kultur som vår. Hvilken status er han gitt? [...] Når begynte vi å fortelle forfatterens snarere enn heltens liv? Hvordan ble den fundamentale kritiske kategorien «mannen-og-verket» opprettet? (Foucault, 2008: 287).

Den moderne forståelsen av forfatterens rolle er preget av ideen om et enkeltindivid som ene og alene står som skaper av et unikt og originalt verk (Woodmansee, 1994: 35). Denne oppfatningen av «forfatteren» er imidlertid en relativt moderne oppfinnelse, ifølge Woodmansee. I renessansen betraktet man i hovedsak forfatteren som en håndverker som behersket de tekniske utfordringene ved skrivingen.¹² Det fastslås at denne oppfatningen eksisterte side om side med ideen om den inspirerte kunstner. En muse eller til og med Gud kunne bistå forfatteren i hans skriving. Ideen om forfatteren som håndverker eller som inspirert, påpekes det, fratok i begge tilfeller forfatteren et personlig ansvar for teksten han hadde skrevet (Woodmansee, 1994: 36). Som håndverker ble han antatt å være en «skilled manipulator of predefined strategies for achieving goals dictated by his audience», og forstått som «inspirert» ble gjerne de beste passasjene tilskrevet en muse eller en guddom, ikke kunstneren selv (Woodmansee, 1994: 36-37).

Woodmansee trekker frem en beskrivelse fra I *Allgemeines Oeconomisches Lexicon* fra 1753 der boken forklares som et samarbeidsprosjekt. De som skapte boken var: «the scholar, the writer, the papermaker, the type founder, the typesetter and the printer, the proofreader,

¹¹Foucault skriver at han i stedet ønsker å undersøke forholdet mellom tekst og forfatter, måten teksten peker på denne «figuren» på [...] (Foucault, 2008: 289).

¹²I antikken vitner de mange museinvokasjonene i diktverkene om at man betraktet dikteren som et medium. En lignende tankegang dominerte i middelalderen, da dikterens bevissthet var i siste instans skapt av Gud. Først i romantikken oppvurderes dikteren som kilden til egen inspirasjon, og tanken om dikteren som «geni» og visjonær dominerer romantikken (Lothe et al, 2007: 99).

the publisher, the book binder» (Woodmansee, 1994: 48-49). Denne oppfatningen av forfatteren som en del av et team står i sterk kontrast til romantikkens oppvurdering av forfatteren som geni, der man skilte mellom talent og geni. Talentet kunne utvikles, mens genialitet var en «nådegave» (Lothe et al, 2007: 77). Andrew Bennett forklarer i *The Author* at romantikkens forfatter ble betraktet som «different from humanity itself. He is seen as both an exemplary human and somehow above or beyond the human, as literally and figuratively *outstanding*» (Bennett, 2005: 60).¹³ Denne fokuseringen på den unike, originale kunstner, henger sammen med en generell utvikling, der selvet og individet fikk økt status som følge av at føydale og patriarkalske strukturer brøt sammen og ble erstattet av urbanisering og markedsøkonomiens femvekst (Lothe et al, 2007: 198).

2.1.3 Originalitet og påvirkning

Forfatterne bak *Tekst og historie* har hentet frem et interessant sitat fra Goethe, en av romantikkens viktigste forfattere: «Mitt verk er skapt av et forfatterkollektiv som går under navnet Goethe» (Asdal et al, 2008: 246). Det romantiske geniet innrømmer her at han står i gjeld til andres tankegods. Veien er ikke lang til Roland Barthes' oppfatning av forfatteren og hans eierskap til teksten (Asdal et al, 2008: 246). Som vi husker blir en tekst beskrevet i «Forfatterens død» som «udgjort af mangfoldige skrifter fra adskillige kulturer» (Barthes, 2004: 182). Kanskje kan vi også spore et slags slektskap mellom Barthes' ideer om tekster som felles tankegods og Blooms såkalte «intra-poetic relationships»? De er i alle fall enige om at forfatteren ikke alene henter inspirasjon fra seg selv. Men der Barthes fremhever felles tankegods som forutsetning for skrift, fremholder Bloom forfatterens avhengighet av andre forfattere.

Den amerikanske litteraturviteren Harold Bloom skriver i *The Anxiety of Influence* (1973) om forfatterens problem med å leve opp til sine

¹³Bennett finner det imidlertid verdt å problematisere romantikkens dyrking av individet på den ene siden, og inspirasjonen, som later til å komme utenfra geniet selv, på den annen side (Bennett, 2005: 60).

forgjengere. Angst for påvirkning beskrives som en direkte konsekvens av originalitetskravet som meldte seg i etterdønningene av opplysningstiden (Bloom, 1973: 27).

Dikterisk påvirkning defineres som «the sense – amazing, agonizing, delighting – of *other poets* [...]». Forfatteren er dømt til å lære om sine «profoundest yearnings through an awareness of *other selves*». Følgelig er han under en konstant frykt for tap av autonomi (Bloom, 1973: 26). Ifølge Bloom har påvirkning fra andre av enkelte diktere blitt betraktet som en trussel for kreativitet, fordi man stadig sammenligner sitt eget arbeid med sine forbilder (Bloom, 1973: 29). Kampen forfatteren kjemper mot sine forgjengere sammenlignes med kampen mellom far og sønn; «Laos and Oidipus at the crossroads» - to likeverdige motstandere (Bloom, 1973: 11).

Insistering på egen originalitet er nettopp et tegn på «anxiety of influence», hevder Bloom. Den amerikanske poeten Wallace Stevens trekkes frem som et eksempel: «I know of no one who has been particularly important to me. My reality-imagination complex is entirely my own even though I see it in others» (Bloom, 1973: 7). I et brev til dikterkollegaen Richard Eberhart skriver Stevens: «[...] I am not conscious of having been influenced by anybody and have held off from reading highly mannered people like Eliot and Pound so that I should not absorb anything, even unconsciously» (Bloom, 1973: 7). Stevens merket seg imidlertid at «there is a kind of critic who spends his time dissecting what he reads for echoes, imitations, influences, as if no one was ever simply himself but is always compounded of a lot of other people» (Bloom, 1973: 7). Denne insisteringen på egen upåvirkethet virker påtatt og fremstår som et ønske om å være «Adam ved verdens begynnelse». Bloom understreker imidlertid at «The history of fruitful poetic influence [...] is a story of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist» (Bloom, 1973: 30). De såkalte «sterke poetene», hevder Bloom, skaper «poetisk historie» ved å «feillese» andre poeter, for dermed å skape et imaginært rom for sin egen diktning (Bloom, 1973: 5).

Gimnes skriver i *Sjølviografiar* at Hamsun «er ein av dei forfattarane som mest dramatisk byggjer opp under Harold Blooms komplekse idé om «the

anxiety of influence» (Gimnes, 1998: 218). Et tilbakeblikk på Hamsuns berømte foredragsrekke fra 1891 viser forfatteren i kamp med de fire store. Hamsuns generaloppgjør med Ibsen, Bjørnson, Kielland og Lie er et eksempel på «Laios and Oedipus at the crossroads». «Fadermordet» måtte til for å trengse seg frem i den litterære offentlighet, og den krasse kritikken i foredragene bør betraktes som et ledd i Hamsuns posisjonering. I foredragene gikk Hamsun i bresjen for en ny type litteratur, samtidig som han underkjente den dominerende litteraturens verdi. I denne sammenheng er det verdt å understreke at Hamsun startet med å skrive bondefortellinger i Bjørnsons stil¹⁴, og han dro i 1879 til Aulestad for å vise frem sitt litterære arbeid til Bjørnson som da var en ruvende skikkelse i norsk offentlighet (Rottem, 1998: 27). Hamsun var altså på ingen måte noen «Adam ved verdens begynnelse», men startet karrieren som en relativt mislykket bjørnsonkopist, før han fant det for godt å rakke ned på sitt litterære forbilde i full offentlighet.

2.1.4 Om å skrive sitt liv

Som antydnet tidligere lyder dogmer om forfatterens død eller profetier om hans forsvinnen hult med tanke på alle de forfattere som skriver sine liv. Men hvor går grensene mellom romaner med selvbiografiske innslag og selvbiografien? Teoretikeren Philippe Lejeune forsøkte med sin kontroversielle *On Autobiography* (1989) å tegne opp noen skillelinjer mellom disse kategoriene. Selvbiografien defineres av Lejeune som «[r]etrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of a personality» (Lejeune, 1989: 4). Teoretikeren skiller mellom «autobiography» - selvbiografi og «autobiographical novel» - selvbiografisk roman. Hva er det så som skiller selvbiografien fra den selvbiografiske roman? På tekstnivå, innrømmer Lejeune, kan vi ikke nødvendigvis spore noen forskjell. Det som skiller kategoriene er hvorvidt forfatteren inngår den såkalte «selvbiografiske pakten» eller den «fiksjonelle pakten» med leseren (Lejeune, 1989: 13-14). Mens fiksjonstekster kan inneholde gradsforskjeller av likhet med opphavsmannen

¹⁴*Den gåtefulle* fra 1877 omhandler ungdommelig kjærlighet i norsk bondestand (Hamsun, 2004). Romanen har hentet inspirasjon fra Bjørnsons *Synnøve Solbakken* (1857).

stiller selvbiografien strengere krav: «In order for there to be autobiography [...] the author, the narrator, and the protagonist must be identical» (Lejeune, 1989: 5). Philippe Lejeunes inndelinger baserer seg i stor grad på den såkalte *parateksten*, et begrep hentet fra Gerard Genettes lære om narratologi. Genette deler for øvrig begrepet inn i to undergrupperinger: *peritekst* og *epitekst*. Periteksten består av tekstuelle elementer som forfatternavn, dedikasjoner, forord og så videre. Epiteksten er forlagets reklame, forfatterens uttalelser eksempelvis i intervjuer. Epiteksten omfatter dessuten private tekster som brever og dagbøker (Lothe et al, 2007: 166).

Ifølge Philippe Lejeune skal forfatternavnet på bokomslaget være det samme som protagonistens, dersom et verk skal kunne karakteriseres som «autobiography» eller selvbiografi: «The hero can resemble the author as much as he wants; as long as he does not have his name, there is in effect nothing». (Lejeune, 1989: 13)

Fiksjonspakten på sin side karakteriseres som en «ikke-identisk fremgangsmåte», slik at verkets fiktive karakter understrekes. Protagonisten bærer ikke det samme navnet som forfatteren og det er gjerne skrevet «roman» på tittelbladet (Lejeune, 1989: 14-15). Det kan være at leseren mistenker at identiteten til protagonisten og forfatteren er identiske. Så lenge dette forblir ubekreftet dreier det seg om en «autobiographical novel» - en selvbiografisk roman, ikke om en selvbiografi ifølge Lejeune. «Autobiography is not a guessing game», understreker han (Lejeune, 1989: 13). Det finnes ingen gråsoner eller grader av selvbiografiskhet hos Lejeune: «Autobiography does not include degrees: it is all or nothing» (Lejeune, 1989: 13). Den selvbiografiske romanen på sin side innebærer gradsforskjeller. Alt fra: en «fuzzy family likeness» mellom protagonisten og forfatteren, til en frapperende likhet mellom de to (Lejeune, 1989: 13). Det er verdt å notere seg at Lejeune bemerker at fiksjonen kan være vel så «riktig» som selvbiografien: «An autobiographical work of fiction can be «exact», the protagonist resembling the author; an autobiography can be «inexact», the protagonist differing from the author» (Lejeune, 1989: 14). I tilfeller der forfatterens navn er identisk med protagonistens kan vi umulig snakke om fiksjon, påstår Lejeune. Selv om

historien er fullstendig ukorrekt, må dette kalles *løgn*, ikke fiksjon (Lejeune, 1989: 17).

Videre skriver Lejeune at *kontrakten* bestemmer leserens innstilling:

We see, moreover, the importance of the contract, in that it actually determines the attitude of the reader: if the identity is not stated positively (as in fiction), the reader will attempt to establish resemblances, in spite of the author; if it is positively stated (as in autobiography), the reader will want to look for differences (errors, deformations, etc.) (Lejeune, 1989: 14)

Leseren er altså på jakt etter såkalte «kontraktsbrudd» på henholdsvis den selvbiografiske eller fiksjonelle pakt. Lesningen påvirkes dessuten av at forfatterstørrelser ruver i bakgrunnen: «readers have become accustomed to feel the presence of the author [...] even behind productions that do not seem autobiographical [...]» (Lejeune, 1989: 29).

Lejeune kommenterer også tilfeller der hvor protagonisten er navnløs. Forfatteren av *On Autobiography* innrømmer at navnløse protagonister gjør det vanskelig for oss å definere hvorvidt vi har å gjøre med fiksjon eller selvbiografi. I disse tilfellene må man undersøke hvorvidt forfatteren inngår en fiksjonspakt, en selvbiografisk pakt, eller om han unnlater å inngå noen pakt overhodet (Lejeune, 1989: 16-17).

I *On Autobiography* skriver Lejeune også om den anonyme forfatteren. Denne kan umulig stå bak en selvbiografi, konkluderer han. Idet forfatterens navn er fraværende er det avgjørende hvilken pakt forleggeren slutter med leseren (Lejeune, 1989: 19).

2.1.5 Dobbeltkontrakten

I *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* (2006) viser Poul Behrendt hvordan forfattere bevisst forvirrer sine lesere ved ikke å forholde seg til lejeunes inndelinger i henholdsvis fiksjonspakten eller den selvbiografisk pakt. I stedet opereres det med en *dobbeltkontrakt*. To innbyrdes uforenlige kontrakter inngås ved hjelp av en *tidsforskyvning* - de to ulike kontraktene inngås på forskjellige tidspunkter, og den siste kontraktinngåelsen fremstår dermed som en avsløring (Behrendt, 2006: 20).

Som eksempel nevnes blant andre forfatteren Peter Høeg som skapte furore i Danmark med sin bok *De måske egnede*. I dette verket har Høeg tegnet et skrekkelig bilde av dansk institusjons- og skolehverdag preget av ydmykelse og overgrep. Forfatteren «avslører» at den unge gutten han skriver om, bærer samme navn som ham selv. Etter en lang og brutal institusjonserfaring adopteres protagonisten av Karen og Erik Høeg, og blir Peter Høeg. På grunn av det graverende innholdet som beskrev systematisk mishandling av barn, vakte verket kraftige reaksjoner og ønsker om at de sviktende voksenpersonene måtte straffes (Behrendt, 2006: 10). På en bokmesse kunne imidlertid forfatteren avsløre at innholdet i boka ikke hadde det spor med virkeligheten å gjøre. Hans biologiske foreldre, Karen og Erik Høeg, befant seg på balkongen i lokalet og adoptivhistorien i romanen var oppspinn (Behrendt, 2006: 15).

Forfatteren Peter Høeg inngikk ifølge Behrendt først en *virkelighetskontrakt*, deretter en *fiksjonskontrakt* med leseren; altså en *dobbeltkontrakt*. Sjokkeffekten besto delvis i *tidsforskyvningen*, at inngåelsen av de to kontraktene ble inngått på forskjellige tidspunkter. Dobbeltkontrakten dreier seg ifølge Behrendt om en kalkulert misforståelse (Behrendt, 2006: 26).

Forfatteren har benyttet selvbiografiske trekk som navn, fødselsår og navn på foreldre. Dette, fastslår Behrendt, er den type data som vanligvis regnes for tilstrekkelige til å kunne fastslå identitet (Behrendt, 2006: 16). Anvender vi Lejeunes kriterier oppfylles enkelte av kravene til den «selvbiografiske pakt». At det står skrevet «roman» på tittelbladet er imidlertid et brudd på denne kontrakten.

Vanligvis, hevder Behrendt, går kontrakten ut på at det som står skrevet er sant eller at det som står i boken er oppdiktet. Den ene kontrakten er sakprosaens, den andre fiksjonens (Behrendt, 2006: 19). Behrendt hevder at gjennom det siste halve århundre «er de to kontrakter i stigende grad blevet indgået på skrømt» (Behrendt, 2006: 19). Jeg vil imidlertid hevde at sjonglering mellom sakprosaen og fiksjongen, og spillet mellom empirisk og implisitt forfatter ikke er et nytt fenomen, og at Knut Hamsun kan tjene som eksempel på en slik forfatter, om enn kanskje på en annen måte enn moderne skandinaviske forfattere. Som kjent ble «Sult»-fragmentet utgitt anonymt i tidsskriftet *Ny Jord*, noe som skapte nysgjerrighet omkring verket og ikke

minst forfatteren bak verket. Da romanen kom ut hadde allerede ryktene om hvem som kunne stå bak et så selvutleverende verk florert (Larsen, 2001: 306). Blandingen mellom tilbakeholdelse av privatbiografisk materiale og det som ble oppfattet som nådeløs selvutlevering gjorde Hamsuns entren inn i den litterære offentligheten til skandaleomsust. Peter Høeg og Knut Hamsuns strategier ligner idet begge benytter spillet mellom empirisk og implisert forfatter som en utvidet del av kunstverket sitt, og som et ledd i posisjonering i den litterære offentligheten.

2.1.6 Performativ biografisme

I artikkelen «Det særlige forhold vi hadde til forfatteren: Mod en teori om performativ biografisme» (2005) viser Jon Helt Haarder svakhetene i Lejeunes inndelinger. Uansett franskmannens hederlige forsøk på å skape orden innenfor en problematisk genre, forholder ikke alltid tekster seg i henhold til Lejeunes rigide oppdelinger (Haarder, 2005: 7). Haarder trekker frem Lejeunes «blændede felter» som består av romaner der protagonisten påstås å være identisk med forfatteren, og selvbiografier der hovedpersonen bærer et annet navn enn den empiriske forfatteren (Haarder, 2005: 7). Nettopp i Lejeunes «blændede felter» utspiller performativ biografisme seg, hevder Haarder (Haarder, 2005: 7). Performativ biografisme beveger seg i spennet mellom det private og det offentlige, og i gråsonen mellom «faktisk forfatter, implicit afsender, mellom fakta og fiksjon» (Haarder, 2005: 6). Videre beskrives performativ biografisme som «[...] en subjektiv insisteren på retten til det private og til at optræde med det på kunstens egne betingelser [...]» (Haarder, 2005: 6). Bruken av biografisk materiale, hevder Haarder, kan betraktes som en estetisk strategi og forfatteres myteskaping påvirker leserens tilegnelse av teksten (Haarder, 2009: 6). Enkelte forfattere spiller på sin kjendisstatus og benytter denne i skrivingen (Haarder, 2009: 5). Performativ biografisme innebærer på samme tid biografisk autensitet og iscenesettelse (Haarder, 2009: 8).

Begrepet «biografisme», poengterer artikkelforfatteren, har hittil vært ensbetydende med positivisme og grafsing i private detaljer. I stedet bruker forfattere «selvbiografiske stumper som en kras realismeeffekt på et lærred

spændt ud mellem kvinden bag værket, kvinden foran værket og fiktionen» (Haarder, 2004: 28). Han understreker imidlertid at «performativ biografisme», ikke avslører noen autentisk livshistorie som verkets opprinnelse. Mens biografisme tidligere har blitt brukt som et belastende begrep, er «performativ biografisme» benevnelsen på en strømning (Haarder, 2004: 32). Helt Haarder benytter sosiologene Jürgen Habermas og Erving Goffmans teorier for å beskrive forfatteres pendling mellom den offentlige og den private sfære. Goffmans *back-stage* / *on-stage*-modell, hevder Haarder, kan forklare oss noe om hvordan mennesker interagerer med hverandre. Den canadiske sosiologen benytter et eksempel med en servitør som er *on-stage* i restauranten og *back-stage* på kjøkkenet. Servitøren må beherske to forskjellige roller. En høflig og verdensvant holdning er på sin plass i restauranten, mens det på kjøkkenet passer bedre med en mer avslappet og uformell holdning. Det interessante er imidlertid at det langt fra er sikkert at servitøren er mer «seg selv» *back-stage* på kjøkkenet enn ute i restauranten (Haarder, 2004: 29).

Litteraturfaget har ifølge Haarder skapt en *on-stage* litteraturteori som har hatt som siktemål å frigjøre litteraturen fra benyttelsen av privatsfærens snevre sammenheng som teksters opphav. Det narratologiske skillet mellom forfatteren som privatperson og tekstens impliserte avsenderfunksjon skiller mellom det som hører litteraturfaget til, og det som faller utenfor (Haarder, 2004: 29). Helt Haarder etterlyser imidlertid nye analytiske grep, ny teori og en nytt begrepsapparat. Det er nemlig vanskelig å skille mellom biografisk og ikke-biografisk litteratur idet litteraturen er tydelig privatbiografisk (Haarder, 2004: 32). Dessuten, påpeker teoretikeren, vil en litteraturvitenskap som ikke befatter seg med problemet med forfatteren og det biografiske ende opp med å bli hjem søkt av den type biografisme som ikke tjener faget (Haarder, 2004: 33). Haarder påpeker at det kanskje er slik at det av metodologiske hensyn kan oppstå tilfeller der den profesjonelle litterat ønsker å mobilisere evnen til å «skyve til side» enkelte biografiske detaljer om en forfatter i møte med en tekst. Men de biografiske detaljene forsvinner ikke om man aldri så mye forsøker å fortrenge dem. Leseren vet som regel ett og annet om forfatteren eller karakterene i teksten han eller hun leser. Disse opplysningene vil til enhver tid klinge med i lesningen og er således en ufravikelig del av verkets

«virkningshistorie» (Haarder, 2004: 31). Dette fenomenet kaller Haarder «biografisk irreversibilitet» (Haarder, 2004: 31). Han kopler begrepet til Gadamer's teori om «virkningshistorie», og understreker at Gadamer lærer oss at våre fordommer er forutsetninger for vår forståelse. Haarder konkluderer med at vi ikke skal være redd for biografiske opplysninger, og «heller ikke frygte rystelser og befamling fra personligt kendskab med forfatterne» (Haarder, 2005: 5). Som Rees hevder i sin artikkel «Hamsun's Problematic «I»: The Wanderer Trilogy as Performative Biographism», er tekstene til Hamsun et eksempel på det Haarder kaller biografisk irreversibilitet: «[T]oday we as readers cannot ever fully erase our knowledge of Knut Hamsuns fascism once we become aware of it» (Rees, under utg., 4). Hamsuns nazistiske engasjement er nettopp et eksempel på slike «rystelser» som Haarder skriver om. Bevisstheten om forfatterens politiske virke vil uansett klinge med selv når vi forsøker å skyve til side disse ubehagelige opplysningene (Rees, under utg. 4).

I artikkelen «Performativ biografisme» hevder Helt Haarder at forholdet mellom verk og avsender befestes som aldri før (Haarder, 2004: 28). Forfattere og kunstnere i våre dager, skriver Haarder, arbeider gjerne med eksplisitt privatbiografisk materiale (2004: 31). Ifølge Haarder favoriserer skriftkulturen «en adskillelse af afsender, tekst og læser i kommunikationssituasjonen» (Haarder, 2009: 6). Dagens mediekultur er imidlertid med på å bryte ned disse skillene, hevdes det videre. Ikke bare politikere opplever å måtte beherske å «opptre» i ulike medier, også forfattere benytter mediene som en scene der de kan opptre (Haarder, 2005: 5). Massemediene har altså en avgjørende betydning for litteraturen og vår mottakelse av den, skal vi tro Haarder. Han introduserer begrepet biografisk remediering: «Remediering betecknar det förhållande att ett medium tillägnar sig ett annat, det vill säga citerar det, dels så att säga demonstrerar sin egen överlägsenhet i förhållande till det citerade vad gäller förmågan till oförmedlad verklighetsåtergivning» (Haarder, 2007: 83). Claus Beck-Nielsen nevnes som eksempel på en forfatter som bedriver remediering. Selvbiografien *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)* er ledsaget av fotografier som komplementerer teksten. Dessuten utga forfatteren avisartikler

der han lot karakteren Claus Nielsen føre ordet (Haarder, 2007: 83). Artiklene siteres i sin tur i boka (Haarder, 2007: 83).

Haarder henviser til Hal Fosters *The return of the Real* (1996) og hans begrep «traumatisk realisme», et tverrestetisk fenomen som kan spores både i massekulturen og høykulturen. Fenomenet inkluderer blottleggelse av det private og fortellinger om grusomme opplevelser fra barndommen. Jeget vender tilbake fra disse opplevelsene som overlever og vitne (Haarder, 2004: 34). Mens den toneangivende teoretikeren Roland Barthes i 1968 forfekter forfatterens død, forkynner Haarder forfatterens tilbakevenden: «ikke som mannen eller kvinden *bag* værket, men som kvinden eller mannen *foran* værket» (Haarder, 2004: 31). Haarder påpeker at hverken kunsten eller massemediene lar seg diktere av «dogmet» om forfatterens død (Haarder, 2005: 4). «Man kan antage», hevder dansken lakonisk, «at teorien langsomt vil følge med» (Haarder, 2005: 4).

2.1.7 Ikke enten-eller, men både-og

I *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (2007) skriver Melberg om selvframstilling på en noe annerledes måte enn danskene Behrendt og Haarder som legger hovedvekten på om nyere litteratur i sine utlegninger. Melberg trekker frem den franske renessanseforfatteren Montaignes essayer som starten på selvframstillingens «moderne» historie. Montaigne skriver om jeget som noe ikke-helhetlig, samt om «den medfødte ustadighet i våre livsvaner og oppfatninger». Det er like stor forskjell, hevder franskmannen, «mellom oss og oss selv, som mellom oss og andre» (Melberg, 2007: 23).

Det er et sprik mellom «skriverjeget» og «livsjeget», og i selvframstillingen fordobles jeget, skriver Melberg. Selvframstillingen ligner reiseskildringen, den fortellende journalistikken og historieskrivningen. Den er altså «*både* litterær og saklig virkelighetsbeskrivelse». I stedet for å holde seg innenfor fiksjonsrammen benyttes litterære strategier for å beskrive virkeligheten (Melberg, 2007: 9). Selvframstillingen sprenger altså *enten-eller*-rammen for i stedet å operere innenfor et *både-og*-felt.

I likhet med Melberg anvender Rees teorier om selvframstilling på litteratur forut for vår samtid. Hun tar opp det problematiske ved Hamsuns

førstepersonsfortellinger med hovedvekt på Vandrertilogien. Rees viser hvordan Hamsun bevisst skaper forvirring med hensyn til grensene mellom empirisk forfatter, forteller og protagonist¹⁵ (Rees, under utg.).

Hamsunforskeren påpeker at det problematiske jeget i førstepersonsfortellinger har blitt undersøkt i forbindelse med andre nordiske forfattere som August Strindberg, Selma Lagerlöf, Dag Solstad og Claus Beck-Nielsen. I Hamsuns tilfelle har imidlertid denne problematikken imidlertid vært omgått (Rees, under utg.: 2).

Hvorfor har man omgått problemet med førstepersonsfortellingene til Hamsun mens man har endevendt andre nordiske forfatters tilsvarende verker? Etter min mening må denne unnfalheten betraktes som en konsekvens av at ettertiden har ønsket å skille dikteren fra politikeren Hamsun. Den politiske forfatterens iscensettelse av seg selv gjennom egen kunst, samt hans tilstedeværelse og stemme i offentligheten har vært neglisjert og forsøkt skjøvet under teppet. Disse tekstene bør ikke leses løsrevet fra sin kontekst, men ses i sammenheng med rollen Hamsun spilte i det offentlige rom.

2.1.8 Selvfremstilling – før og nå

Haarder knytter termen performativ biografisme hovedsaklig til millenieskiftet (Haarder, 2007: 80). I innledningen til antologien *Hvad de andre ikke fortæller* (2008) viser Haarder imidlertid at selvbiografiske prosjekter florerte i tiden omkring det moderne gjennombrudd. Romantikkens ide om kunstneren «som et geni med en særlig relation til noget ophøjet og alt andet end hverdagsagtigt» tapte terreng. I stedet skulle man stige ned i «det slibrige og betændte» (Haarder, 2008: 1-29). Kunstnerens oppgave var å avsløre ubehagelige sannheter, som aller helst skulle være selvopplevde, og det selvopplevde ble benyttet i kunsten som en realismeeffekt (Haarder, 2008: 2). Hamsuns *Sult* var bekjennelseslitteratur nettopp av den typen der elendighet, hunger og galskap ble skildret uten omsvøp. Den samtidige resepsjonen av *Sult* avslører at protagonisten ble forbundet med den empiriske forfatteren, og man

¹⁵Det understrekes imidlertid at til tross for tette forbindelser mellom empirisk forfatter og protagonist/forteller er ikke disse størrelsene identiske (Rees, under utg.).

leste verket i stor grad som Knut Hamsuns strabasiøse vei frem til selvrealisering (Larsen, 2001: 305-306).

Etter min mening er det grunn til å understreke at Hamsun kombinerer neddykkingen i det heslige og det gruelige med en romantisk kunstforståelse. Forfatteren i *Sult* lever fra hånd til munn i håp om plutselig å bli streift av en nærmest guddommelig form for inspirasjon, slik at han kan produsere litteratur, noe som må tilskrives dyrkingen av den romantiske kunstnerforståelsen (Hamsun, 1990: 45). Som et ledd i selvutlevering og neddykking i det heslige fremstiller Hamsun sin protagonist som nervøs og krakilsk. Som Lassen påpeker er nervøsiteten «åndsmenneskets adelsmerke» (Lassen, 2008: 171). I egne øyne er protagonisten et «herremenneske» til tross for sin begredelige pekuniære stilling (Lassen, 2008: 170). Galskapen skildres i all sin heslighet – altså i tråd med estetikken omkring det moderne gjennombrudd. Samtidig bidrar skildringen av nervøsiteten til en dyrkelse av det partikulære åndsmenneske. - Den krakilske psyke er kunstnerens psyke.

Melberg trekker frem Strindbergs *Tjänstekvinnans son* som eksempel på selviscenesettelse på 1800-tallet. I *Tjänstekvinnans son* benyttes egennavnet Johan om hovedpersonen, som var et av Augusts Strindbergs fornavn (Melberg, 2007: 46). Protagonisten gjennomlever barndomstraumer og trosser en ufordelaktig klassebakgrunn. Historien tjener til å bygge myten om forfatteren August Strindberg. Han skaper et bilde av et individ som utelukkende på grunn av eget talent og oppdrift tilkjemper seg karriere og anerkjennelse.

Både Knut Hamsun og August Strindberg forsøkte å styre offentlighetens oppfattelse av dem (Haarder, 2008: 5). Hamsuns *Sult* og Strindbergs *Tjänstekvinnans son* var gjennomsyret av en «mot alle odds»-kultus som fremstilte forfatterne som overlevende etter skjellsettende opplevelser. Etter min mening kan vi like gjerne knytte begrepet «traumatisk realisme» til Strindbergs *Tjänstekvinnans son* og til Knut Hamsuns *Sult*, som til verker fra vår egen samtid.

Dagens selvframstillende forfattere som Claus Beck-Nielsen står på skuldrene til sine forfedre. Det er et betimelig spørsmål i hvor stor grad dagens mediale virkelighet bidrar til å gjøre selviscenesettelse til noe radikalt

annerledes enn på Hamsuns tid. Etter min mening brukes mange av de samme strategiene av Hamsun som av samtidige forfattere, og vi kan snakke om en type remediering også i hans tilfelle. Hamsuns skjønnlitteratur er nemlig bare en av mange uttrykksformer og han belyser samme tematikk på flere arenaer eller scener som taler, polemiske artikler, foredrag, radiointervjuer og brever.

Hamsuns behandling av strafferammen for barnemord henholdsvis i artikkelen «Barnet!» publisert i Morgenbladet i 16.01.1915 (Hermundstad, 1998: 202) og i romans form i *Markens grøde* (1917) kan betraktes som en type remediering. Verdinormene som kommer til uttrykk i romanen og artikkelen belyser hverandre og komplementerer hverandre. Artikkelens formulering «Hæng dem!» levner liten tvil om artikkelforfatterens innstilling til «barnemorderskene» (Hermundstad, 1998: 202). I *Markens grøde* fremstilles saken mer nyansert ved at bakgrunnen for Ingers barnemord kommer frem. Et annet eksempel på Hamsuns remediering er den tidligere nevnte foredragsrekken fra 1891. I Lassen's artikkel «På turne med en ny psykologi. Hamsuns selveksponering omkring lanceringen af Sult» (2008) betegnes den berømte foredragsrekken som en *live-performance* (Lassen, 2008: 174). Hamsun omtalte ikke bare litteraturen han hadde til hensikt å skrive. Han kommenterte dessuten gjennombruddsverket sitt som med beskrivelsen av «et Temperamentsmenneske» representerte et alternativ til de fire stores litteratur (Hamsun, 1960: 68).¹⁶ Ønsket om en ny litteratur som skulle beskrive «Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv» hadde han dessuten lansert året før i *Samtiden* (Hamsun, 1890: 333). Lassen beskriver Hamsuns irrasjonelle og eksentriske oppførsel i private sammenhenger såvel som på talerstolen, som en utvidet del av promoteringen av egen litteratur (Lassen, 2008: 166). Forfatteren, hevder Lassen, var intet mindre enn en «levende reklamesøjle for en ny psykologi» (Lassen, 2008: 174). Eksempler Lassen nevner for å beskrive Hamsuns selviscennettelse i privat sammenheng, må etter min oppfatning betraktes som halvoffentlige sfærer. Svirelag på den berømte

¹⁶ Hamsun avslører riktignok ikke navnet på forfatteren bak boken om temperamentsmennesket. Tore Hamsun hevder imidlertid at Hamsun sannsynligvis henviser til seg selv og sitt debutverk *Sult* (Hamsun, 1960: 68). Jeg slutter meg til denne antakelsen, og jeg vil påstå at navneutelatelsen i Hamsuns foredrag er en form for kokettering. Det er sannsynlig at publikum var på det rene med hvem som hadde skrevet boken som til tross for lave salgstall hadde vakt atskillig oppsikt i pressen (Larsen, 2001: 305-306).

cafeen Bernina i København, sammenkomster hos Amalie og Erik Skram og teselskaper hos Georg Brandes var alle steder der forfattere samlet seg, og dermed bør disse arenaene oppfattes som en del av den litterære scene. I forhold til Hamsuns iscenesettelse utenfor litteraturens rammer, kan det trekkes veksler på Goffmans *back-stage* / *on-stage* – modell gjort rede for tidligere i kapitlet. Dersom Hamsuns skjønnlitteratur, artikler og foredrag er *on-stage*, kan man forestille seg at hans brever til venner og forleggere, hans besøk hos ekteparet Skram og ablegøyer på Cafe Bernina tilsvarer *back-stage*. I likhet med den nevnte servitør som opptrer på ett vis i resauranten og på et annet i kjøkkenet, er det ikke sikkert at Hamsun er mer «seg selv» *on-stage* enn *back-stage*. Hamsun benytter *back-stage*-aktivitet ikke bare som reklame for sin *on-stage*-litteratur, men også som et ledd i en type remediering. Brevene kan tjene som eksempel på at Hamsun fortsetter fiksjonaliseringen til tross for at han befinner seg *back-stage*. I kapitlet om *Sult* skal vi se at forfatteren benytter en rekke litterære virkemidler i brevene; han fiksjoniserer, bedriver selviscenesettelse og dyrker dessuten kunstnermyten i en stil som korresponderer med gjennombruddsverket.

Det er riktig at moderne forfattere har entret nye arenaer og scener etter hvert som den mediale virkeligheten har forandret seg. Likevel kan vi konkludere med at hverken selvfremstilling, myteskaping, performativ biografisme eller remediering er nye fenomener, og vår samtids forfattere tyr til mange av de samme strategiene som Hamsun benyttet.

2.1.9 Hamsun og forfatterrollen

Bevisstheten Hamsun har hatt omkring egen fremtoning og rolle i offentligheten er påtakelig. Hamsuns forfatterskap er fullspekket med metakommentarer til forfatterrollen, like fra gjennombruddsverket som i sin helhet er viet kunstnermyten, til avlutningsverket *Paa gjengrodde stier* der forfatteren kommenterer sin egen rolle i norsk offentlighet. Det kan argumenteres for at Hamsun søker å følge den forfatterrollen som til enhver tid råder grunnen. Hamsun ønsket selv å fremstå som en som brøt med den rådende estetiske norm. Kanskje skal vi ikke la oss forføre av Hamsuns rabulistiske stil, men betrakte ham som en del av en tradisjon? Idet andre

europaiske forfattere som Strindberg og Dostojevskij skildrer unntaksmennesket, gjør Hamsun det samme.

Dyrkingen av kunstnermyten er fraværende i verker som *Den sidste glæde* (1912), *Børn av tiden* (1913) og *Segelfoss by* (1915). Den didaktiske, refsende stilen forfatteren tyr til i disse verkene har svært lite til felles med den opprivende og sjelsrystende 90-tallsproduksjonen. Den formanende tonen må imidlertid betraktes i lys av det gjeldende idealet for forfattere. Som vi skal se i kapitlet om Bjørnsons død ble Hamsun i 1910 forventet å tre inn i rollen som Norges tredje poetokrat. I jakten på en identitet i for- og etterkant av nasjonsoppløsningen søkte man seg til dikterne, som fungerte som symbolskikkelser. Hamsun skrev altså ikke i et historisk vakuum, og forventningene om å opptre som nasjonens samvittighet påvirket forfatteren til å skrive på en bestemt måte både i sakprosa som i skjønnlitterær produksjon.

Den estetisk orienterte betraktningssmåte som dominerte norsk akademisk i årtier kom Hamsunapologetene til unnsetning i opprettelsen av skillet mellom Hamsun som dikter og politiker (Lothe et al, 2007: 156 og Dingstad, 2003: 295). Sentrering omkring verk heller enn opphavsmann og historisk kontekst, ble benyttet for å skyve bort kjensgjerningen om nasjonaldikterens moralske svik. Som Dingstad hevder er skillet mellom dikter og politiker problematisk all den tid Hamsuns litteratur hadde en politisk funksjon (Dingstad, 2003: 295). Etterkrigstidens apologeter har altså ikke tatt tilstrekkelig høyde for Hamsuns forfatterrolle, og redusert ham til en estet, mens han i virkeligheten var en rikssynser med stor gjennomslagskraft.

3 Litterære og ikke-litterære strategier ved gjennombruddet

Ved gjennombruddet i skandinavisk offentlighet lanserte Hamsun i tillegg til en ny litteratur, en ny forfatterrolle. Den nye forfatterrollen brøt fundamentalt med forfatterrollen representert av de fire store i Norge. Hamsun ønsket seg bort fra det han kalte «folkediktning» og tok til orde for et mer elitistisk kunstsyn. I stedet for å skrive enkelt for en «tunghørt Almue» (Hamsun, 1888 b: 374), skulle man skrive om kompliserte mennesketyper for avanserte lesere. Forfatterne skulle heller være psykologer¹⁷ og vitenskapsmenn som kunne dissikere den menneskelige psyke, heller enn folkeoppdragere og pedagoger.

Foruten å lansere seg selv som en type vitenskapsmann, agerer Hamsun geni og inspirert kunstner i tråd med romantikkens idealer. Forfatteren knytter kunstnerisk produktivitet og inspirasjon til «det ubevisste». Genidyrkelsen og orienteringen mot romantikken representerte et alternativ til de fire stores «problemer under debatt»-diktning. Det er påtagelig at forfatteren nærmer seg «det ubevisste» vekselvis fra et rasjonelt, nærmest vitenskapelig ståsted, og en mer uavklart mystisk holdning.

Hamsun benyttet ved sitt litterære gjennombrudd strategier som svarer til «performativ biografisme» og «remediering», termer vanligvis forbundet med vår samtids forfattere. Gjennombruddsverket kom ikke alene, men var ledsaget av en storslått reklamekampanje der forfatteren selv var «levende reklamesøjle» (Lassen, 2008: 165). Reklamekampanjen strekker seg over en periode på tre år. I denne kampanjen utprøves og forkastes forskjellige strategier i kampen om offentlighetens oppmerksomhet. Det er et interessant paradoks at Hamsun bruker atskillig energi på å fremstå som impulsiv bohemkunstner samt på å fremstille sin kunst som inspirert og nærmest «uplanlagt». Som vi skal se av det følgende var Hamsun *strategisk impulsiv* både i og utenfor litteraturen. Knut Hamsun fiksjonaliserte privatlivet i en slik utstrekning at han selv ble en levendegjørelse av sitt litterære program (Lassen,

¹⁷Det er vel og merke ikke psykologer som skald avhjelpe trengende som etterlyses, men snarere psykologer som skal avdekke hele den menneskelige psykes kompleksitet.

2008: 168). I fiksjonen, på den annen side, ble brokker av levd liv hentet inn, noe som ga et autentisk preg.

I møte med Knut Hamsuns litteratur kan Lejeunes teorier om den selvbiografiske pakt bidra til å kategorisere i landskapet mellom fiksjon og biografi. Men Lejeunes teorier gir ikke tilstrekkelig innsikt i vår sammenheng, da vi er ute etter å kartlegge konsekvensene av spillet mellom fiksjon og biografi, snarere enn å bestemme hvilken kategori et gitt verk hører inn under. Som jeg har tenkt å vise, sprenges verk-kategorien i Hamsuns univers. Haarders teorier om performativ biografisme kommer til nytte idet Hamsun benytter litterære såvel som ikke-litterære sjangre og virkemidler i skapelsen av forfattermyten Knut Hamsun.

3.1.1 Hamsun – et produkt av sin tid

Når det skrives om Hamsun og hans gjennombrudd i skandinavisk åndsliv, er det naturlig å vektlegge hans brudd med den etablerte norske litteraturen representert ved de fire store. Vi skal samtidig notere oss at Hamsun lot seg påvirke av strømninger i tiden og videreførte europeisk tankegods. Om forfatteren brøt med det etablerte kunstsynet i Norge, samsvarte Hamsuns ideer med åndslivet på kontinentet. Hverken tanker om unntaksmennesket, den komplekse psykologi eller «det ubevisste» kom med Hamsun, men var allerede en del av det diskursive fellesskapet (Tjønneland, 2005: 144 og Rottem, 2000: 129). At han gjorde seg til talsmann for disse ideene, henger sammen med den nye forfatterrollen han var på vei til å tre inn i.

Da Hamsun oppsøkte Hegel i 1879 med bondefortellingen *Frida*, ble han refusert (Larsen, 2002: 200). Fortellingen avslørte Hamsun som utdatert nasjonalromantiker (Kolloen, 2003: 67). Hamsun bestrebet seg som ung litterat på å etterligne Bjørnsons væremåte, og startet skrivekarrieren med bondefortellinger i forgjengerens stil. I anledning Hamsuns 50-årsdag 4. august, 1910 trykket *Morgenbladet* et utdrag som beskrev nybyggermiljøet i Amerikas oppfatning av den unge litteraten. Hamsun ble beskrevet som bjørnsonkopist hva gjaldt hans personlige fremtoning.¹⁸ Det var altså ikke bare

¹⁸ Hamsuns påståtte likheter med Bjørnson gjøres rede for i kapitlet om Bjørnsons død.

Bjørnsons litteratur, men også hans personlighet som var gjenstand for Hamsuns beundring. Hamsun manglet den skolegang og dannelse som flere andre skandinaviske forfattere fra borgerskapet hadde. Dessuten var han heller ikke videre belest eller orientert om tendensene i tiden (Kolloen, 2003: 66). Bjørnson selv hadde for lengst sluttet å skrive bonderomantikk. Han tok i stedet opp «problemer til debatt»- i likhet med andre skandinaviske forfattere som fulgte med på de litterære trendene.

Ved neste københavnbesøk var Hamsun mer enn godt orientert og hadde fått med seg de aller nyeste litterære trendene. I det følgende skal vi forsøke å kartlegge hvilke forfattere og filosofer Hamsun hadde latt seg inspirere av da han skrev gjennombruddsverket.

Nietzsche og Schopenhauer har etter alt å dømme vært viktige påvirkningskilder. Hamsun behersket riktignok ikke tysk, men filosofenes ideer var del av det epokale fellesgodset og nådde frem til Hamsun i formidlet versjon (Rottem, 2002: 23-24).¹⁹ Når det gjelder Nietzsche har Hamsun utvilsomt latt seg påvirke av hans tanker om eneren som er villig til å stå imot majoriteten (Rottem, 2002: 77). Schopenhauers syn på kunstneren samsvarer i stor grad med det som kommer til uttrykk i Hamsuns arbeider omkring gjennombruddet. Romantikkens idealer viser seg i Schopenhauers kunstnersyn, og kunstneren oppskattes som det geniale unntaksmennesket som ikke styres av fornuft. I stedet domineres han av affekter og lidenskaper. Genialitet er i henhold til Schopenhauers kunstsyn nært forbundet med galskap (Rottem, 2002: 31). Det splittede og uharmoniske individ stilles opp i motsetning til gjennomsnittsmennesket som er for «fabrikkvare» å regne (Rottem, 2002: 31).²⁰

Innholdsfortegnelsene til første og andre bind av tidsskriftet *Ny Jord* fra 1888, der Hamsun publiserte artikkelen «Kristofer Janson» og kortprosateksten «Sult», er også en indikator for hvilke påvirkningskilder Hamsun var utsatt for. Samtidig vitner innholdsfortegnelsen om en brytningstid mellom

¹⁹ Nietzsches tankegods var i all hovedsak formidlet av Georg Brandes som holdt foredraget «Artistokratisk radikalisme» i København. Det er likevel grunn til å understreke at Brandes valgte ut hvilke sider ved Nietzsches filosofi han ønsket å legge vekt på. Det kan dermed tenkes at den versjonen av Nietzsches filosofi som nådde frem til Hamsun var noe ispedd Brandes sine egne betraktninger (Larsen, 2001: 124).

²⁰ Med disse tankene kan filosofen sies å peke frem mot modernismen (Rottem, 2002: 31)

tendenslitteratur og nyromantikk. Flere av artiklene omhandler klassisk «gjennombruddsproblematikk» som darwinisme, utviklingslære og forholdet mellom kjønnene.²¹ Men artikler som peker i psykologisk retning er også representert. Strindbergs «Hjärnornas kamp» som omhandler suggesjon og Søren Hansens presentasjon av Schopenhauers ideer finnes i bind 1. Ola Hanssons novelle «En Parias», trykket i bind 2, omhandler en svenskamerikaner som har begått en forbrytelse nærmest i en ubevisst tilstand (Tjønneland, 2005: 144-145). Hansson var for øvrig to år tidligere ute enn Hamsun i sin nedrakking av «nyttepoesien». Han angrep litteratur som bar preg av «fod i hose» og som passet med «Skomagermester Pederson» sin smak (Larsen, 2001: 49). Den svenske forfatterens egen litteratur som romanen *Sensitiva amorosa* (1887), skildret på sin side «forfinede psykologiske stemninger» (Larsen, 2001: 48-49). Det er ikke utenkelig at Hamsun i dette henseende har latt seg inspirere av svenske Hansson, særlig med tanke på at formuleringene «fod i hose»-psykologi og menigmann Pedersen²² også harseleres over i Hamsuns artikkel «Kristofer Janson» (1888).

Brødrene Gouncourt bør også nevnes som påvirkningskilder. *Germine Lacerteux*²³ (1865) omhandler en ekstremt inntrykksvar tjenestejente, som lot seg affekttere av selv små, hverdagslige hendelser, «blot en Solstraale, en Tiggers Sang paa Gaden» (Larsen, 2001: 47). I *Sult* er det en inntrykksømhet av nettopp denne typen som plager den sultende kunstneren.

Vi skal ikke glemme at allerede Dostojevskij med *Forbrytelse og straff* fra 1866 gjorde dybdeundersøkelser av menneskets psykologi. Raskolnikovskikkelsen illustrerer hvordan menneskets psykologi fungerer under sterkt press og dessuten hvordan kriminelle tanker fødes i et forbrytersinn. Dostojevskijs elendighetsbeskrivelse vektlegger det individual-psykologiske fremfor å sette skyts mot samfunnets skjevheter. Til tross for Hamsuns skildring av levevilkårene for Kristianias filleproletariat, preges heller ikke hans «Sult»-fragment eller gjennombruddsverket av

²¹ Så mange som fire artikler til sammen i de to utgavene omhandler kjønnsspørsmålet.

²² Også i brevet til Yngvar Laws der Hamsun «føler Produktionslysten slaa» rakkes det ned på den litteratur «Skomagermester Pederson» kan «ta og føle på» (Larsen, 2001: 43).

²³ Den danske oversettelsen kom i 1888. Vi vet imidlertid med sikkerhet at Hamsun kjente til verket i 1890, da han verksammenlignet *Germine Lacerteux* med sitt eget gjennombruddsverk (Larsen, 2001: 48).

samfunnskritikk. Mens Dostojevskij ved hjelp av forbryterskikkelsen Raskolnikov undersøker randsonene av den menneskelige psyke, benytter Hamsun en utsultet kunstners individuelle psyke som undersøkelsesobjekt. Begge beskriver det partikulære individ i en unntakssituasjon.

Opinionsdannerne Georg og Edvard Brandes hadde ulike meninger om Hamsuns skrivestil i fragmentet samt i gjennombruddsverket. Georg Brandes fant *Sult* monoton, og Hamsun forsvarte seg med at «Hvis vi tællend efter, tror jeg ikke, at der skal findes flere sjælelige Rørelser i f. Eks. “Raskolnikov” end i min Bog» (Larsen, 2001: 48).²⁴ Den yngre Edvard Brandes lot seg imidlertid begeistre da han leste «Sult»-fragmentet, og kalte den ukjente litteraten «noe av en Dostojevskij» (Rottem, 2000:130). Både forfatteren selv og andre trakk altså forbindelseslinjer mellom ham og russeren.

Påvirkningen fra andre europeiske forfattere og filosofer er tydelig, og oppfatninger om at psykologisk litteratur, «det ubevisste» og «brøkfølelsene» kom til med Hamsun, kan avfeies. Det spesielle ved Hamsuns fremstilling er imidlertid at den nådeløse granskingen av det partikulære individ koples til selvfremstilling (Larsen, 2001: 50). Opplysninger om Hamsuns privatliv som villig lekkes ut i brever eller spilles ut som på en scene i halvoffentlige settinger, blir en type bevisførsel for litteraturen. Når Hamsun skriver i brev til Yngvar Laws at han «føler Produktionslysten slaa» i sitt eget bryst, og at han føler det i «hver Nerve» i sin kropp at en ny litteratur er på trappene (Larsen, 2001: 43), er det betegnende for Hamsuns omfavnelse av den nye litterære trenden. Det er ikke en kriminells eller en tjenestejentes psyke som legges under lupen, men kunstnerens. Ved hjelp av bevisst sammenblanding av det biografiske og fiksjonen ledes leseren til å oppfatte kunstneren under lupen som Hamsun selv. Den nye forfatterrollen Hamsun introduserer inkorporeres altså i forfatterens fremstilling av seg selv. Hamsuns kunstsyn er påvirket av europeisk tenkning, og det er grunn til å understreke at forfatteren er et produkt av sin tid. Hamsuns bruk av performativ biografisme gir tidens litterære motefenomen en tabloid vri egnet til lansering av en ung forfatter.

²⁴Det finnes en rekke andre sitater som kopler Hamsun til den russiske dikteren. Hamsun selv fremhevet Dostojevskij som en av de få forfattere som trengte ned «til Sjælens stille og dunkle Moradser» (Larsen, 2001: 47).

3.1.2 «Sult»-fragmentet – første lanseringsforsøk

Hamsuns fadermord på de fire store er blitt gjenstand for atskillig oppmerksomhet og foredragsrekken oppfattes som ledd i en posisjoneringsstrategi. Mindre omtalt er Hamsuns angrep på unitarpresten og forfatteren Kristofer Janson som kommer til uttrykk i artikkelen ved samme navn. Innholdet i artikkelen er slående likt med de berømte foredragene fra 1891. Jeg vil i det følgende argumentere for at Hamsuns reklamekampanje for egen litteratur foregikk i to omganger i gjennombruddsfasen. Angrepet på Janson i 1888 utgjør Hamsuns første forsøk på fadermord og posisjonering. Retorikken er den samme i første og annet fadermord: Hamsun hevder både i 1888 og i 1891 at menneskenes kår har forandret seg, selve livet har endret karakter (Hamsun, 1888 b: 376 og Hamsun, 1891: 49).²⁵ Han understreker videre at den nye tid krever ny litteratur. Både i 1888 og i 1891 erklæres Hamsuns forgjengere som håpløst utdaterte og i begge lanseringsrundene fremstiller han seg selv som den nye litteraturens fremste representant. Til tross for at Hamsun ble kjent blant skandinaviske intellektuelle i 1888, ble han først virkelig berømt med sitt angrep på de fire store. Innholdet i angrepet er det samme, men *mediet* er nytt. Artikkel byttes ut til fordel for foredragsform. Hamsuns utnyttelse av foredragene som sosial begivenhet, samt valg av nye motstandere, fører til hans endelige gjennombrudd.

Et tilbakeblikk på teorikapitlet minner oss om Haarders skille mellom selvfremstilling før og nå. Vår samtids massemediekultur har gjort selvfremstillingen og litteraturen til noe tekstoverskridende, hevdes det.²⁶ Termen biografisk remediering forbindes med samtidsforfattere som Claus Beck Nielsen som lar fiksjonskarakteren Claus Nielsen skrive artikler i avisene. Haarders begreper er etter min mening like aktuelle å bruke i forbindelse med Hamsun. I lanseringen av «Sult»-fragmentet utgjør tekstoverskridelse samt biografisk remediering sentrale strategier. En ny poetikk og forfatterrolle ble introdusert i artikkelen «Kristofer Janson», mens

²⁵ I foredraget «Psykologisk Literatur» heter det: «Menneskelivet er kommet ind i det moderne Nervalivs Tempo og tænker og føler annerledes end da [Shakespears tid, min anm.] (Hamsun, 1960: 49). I artikkelen «Kristofer Janson» skriver Hamsun: Livet er bleven en saavidt indviklet Ting i vore Dage, at det snart bliver et Kunststykke at leve det» (Hamsun, 1888 b: 376).

²⁶ Gjort rede for i teorikapitlet.

teksten «Sult» viste poetikken i praksis. Både artikkelen og «Sult»-teksten er *on-stage*-strategier. I tillegg til å benytte seg av de opplagte mediene som eksisterte på Hamsuns tid, brukte han også andre tilgjengelige arenaer for å supplere tekstene. Brevet og Københavns kafeliv var *off-stage*-arenaer som ble benyttet. Med Hamsuns iscenesettelse av den romantiske kunstnermyten på kunsterkafeen Bernina overskrides tekstkulturen, og skillet mellom det private og det offentlige oppheves. De forskjellige strategiene utgjør fasetter av ett og samme prisme, og på samtlige arenaene utspilles den romantiske kunstnermyten.

Da Knut Hamsun i 1888 leverte «Sult»-fragmentet i *Politikens* redaksjon var han ukjent i skandinavisk åndsliv. Teksten utgjorde de første berømte linjer av *Sult* samt annet stykke.²⁷ «Sult» ble på grunn av sin lengde ikke trykket i *Politiken*. Redaktøren i tidsskriftet, Edvard Brandes, besørget den i stedet trykket i *Ny Jord* (Lassen, 2008: 166). Fragmentet ble utgitt anonymt, da Hamsun ifølge et brev til Erik Frydenlund angivelig ikke ville «blotte sig selv saa nøgent» (Larsen, 2001: 50). Samtidig meddelte Hamsun Erik Skram i brevform at: «Det vilde gjøre mig ondt, om De og Fruen troed, at det er Koketteri af mig at ville være skjult» (Rottem, 2000: 132). Larsen hevder at tekstens anonymitet var til for å beskytte opphavsmannen fra å bli forbundet med en autentisk og selvutleverende tekst, men at han etter hvert skjønnte markedsverdien av det biografiske (Larsen, 2001: 55). Etter min mening er det mye som tyder på at anonymiteten med påfølgende avsløring var planlagt like fra begynnelsen. Som Lassen hevder opptre Hamsun som en levendegjørelse av sitt estetiske prosjekt (Lassen, 2008: 168). «Sult» ble benyttet som «bevismateriale» for det litterære program Hamsun lanserte. Forfatterens brev til andre intellektuelle er mer enn private meddelelser da de hører inn under «Sult»s epitekst.²⁸ Brevene bør betraktes som kommentarer til teksten og som «lekkede» opplysninger. At *Sult*-fragmentet utkom anonymt førte til diskusjoner om hvem som kunne være tekstens forfatter, og med disse økt oppmerksomhet omkring teksten. Medias bekjentgjøring av forfatternavnet ble

²⁷ Det er grunn til understreke at det er en rekke forskjeller mellom fragmentet og førsteutgaven og dessuten mellom de ulike utgavene av *Sult*. Dingstad har gjort rede for disse forskjellene i teksten «Om *Sult* og andre tekster med samme tittel» (Dingstad, 1998).

²⁸ I henhold til Genettes narratologi. Begrepene epitekst og peritekst er gjort rede for i teorikapitlet.

oppfattet som en avsløring av opphavspersonen bak en selvbiografisk og «sann» tekst. Identitetsavsløringen skaper en forbindelse mellom protagonist og empirisk forfatter. Hemmeligholdelsen med påfølgende avsløring av forfatterens identitet utgjør en type dobbeltkontrakt. Ved hjelp av tidsforskyvningen rakk interessen å vokse seg stor for opphavsmannen bak denne epokegjørende teksten. Det kan virke som avsløringen er utenfor forfatterens kontroll, men gjennom epitekst og peritekst ble det lagt ut «spor» eller hint til tekstens opprinnelse. Det pikante innholdet og selvutleveringen vakte i tillegg til opphavsmannens åpenbare talent atskillig oppsikt. Straks mediene gjorde det kjent at det var den ukjente Knut Hamsun som sto bak, var Hamsun plutselig det nye stjernesuddet blant Københavns intellektuelle (Lassen, 2008: 167).

Også innholdsfortegnelsen, som tilhører verkets peritekst er en verdifull informasjonskilde. I innholdsfortegnelsen av *Ny Jord*, bind 2 fra 1888 står «Sult» oppført uten forfatternavn. Blar vi videre til neste side i innholdsregisteret vil vi se at Hamsun har publisert artikkelen «Kristoffer Janson» under fullt navn.²⁹ Hva er årsaken til at forfatteren i det ene øyeblikket ønsker å skjule seg, mens han i det neste viser seg frem? Hva skiller tekstene «Sult» og «Kristoffer Janson», og hvordan fungerer samspillet mellom disse tekstene? Jeg har merket meg at samspillet mellom disse tekstene har blitt neglisjert. Min tese er den at Hamsuns angrep på forbildet Kristofer Janson utgjør hans første fadermord, og fungerer som en utprøving av en posisjoneringsstrategi som utbedres i fadermordet i 1891. Larsen skriver både om «Sult»-fragmentet og «Kristofer Janson», men tar ikke opp Hamsuns angreps- og posisjoneringsstrategi. Lassen som i artikkelen «På turné med en ny psykologi» tar for seg «[d]en selvpromoverende side af Hamsun» i perioden 1888-1892 (Lassen, 2008: 166) nevner overhodet ikke artikkelen om Kristofer Janson. Derfor har jeg valgt å lese artikkelen og fragmentet som del av samme selvpromotering. Den ene teksten tilbyr det den andre etterlyser. Samme fremgangsmåte benyttes ved lanseringen av *Sult* som ledsages av artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv» samt foredragsrekken fra 1891.

²⁹*Ny Jord* ble publisert hver fjortende dag. Jeg har ikke hatt tilgang heftene, men til samleutgavene av *Ny Jord* der bidragene er samlet halvårsvis. «Sult» og «Kristofer Janson» er begge plassert annet bind - «Juli-December- 1888».

I Minneapolis-tiden i begynnelsen av 1880-årene, bodde og arbeidet Hamsun hos unitarpresten og forfatteren Kristoffer Janson (Larsen, 2002: 316-318). I artikkelen kritiserer Hamsun sin tidligere læremester og formulerer samtidig en ny poetikk. Innholdet ligger tett opp til det vi finner igjen både i «Fra det ubevidste Sjæleliv» og peker dessuten frem mot foredragsrekken fra 1891. Janson beskyldes for å skrive for en «tunghør Almue», i stedet for med sin «højeste Intelligens» å henvende seg til de «tænkende, følende, villende Mennesker» (Hamsun, 1888 b: 374-375). Videre kritiseres Jansons litteratur for å skildre trivialiteter fremfor «anstrængte, ualmindelig bevægede Tilstande» (Hamsun, 1888 b: 376).

Samtidig med at Jansons skrivemåte blir erklært i utakt med tiden, lanserer Hamsun en ny poetikk som skal passe med de kår menneskene faktisk lever under. Mens livet er blitt «indviklet» skriver Janson «simpelt», hevdes det (Hamsun, 1888 b: 376). Diktningen, fremholdes det, må endre seg i takt med livsbetingelsene (Hamsun, 1888 b: 376). Det Hamsun gjør med artikkelen er å fremvise en utdatert forfatterrolle som han knytter til «Præsten» og «Pædagogen» Janson. Den nye og tidsriktige forfatterrollen han presenterer er psykologen, menneskekjenneren og «den inspirerede Digter» (Hamsun, 1888 b, 378). Mens artikkelen er poetikk og programskrift, må «Sult» plasseres et sted mellom selvbiografi og fiksjon. Heftigheten og den komplekse psykologi som etterlyses hos Janson, finner vi igjen i «Sult»-teksten (Hamsun, 1888 a: 437). Remediering og selvpromotering foregår i samme bevegelse: I den ene teksten forteller Hamsun hvordan man *ikke* skal skrive, mens han i den andre viser hvordan det skal gjøres. Poetikken lansert i artikkelen er forenlig med den anonymt publiserte teksten. Den ene teksten blir dermed et svar på den andre, og Hamsun har lansert en forfatterrolle som er skreddersydd for ham selv og hans egen skrivestil. Personangrepene på den eldre støttespilleren, hjelperen og forbildet Janson (Larsen, 2002: 318), samt ønske om posisjonering gjør det naturlig å trekke forbindelseslinjer til fadermordet som fant sted tre år senere.

Haarders remedieringsbegrep innebærer at ett medium siterer et annet.³⁰ I artikkelen «Kristofer Janson» siterer Hamsun den anonyme utgivelsen av «Sult» trykket i samme bind av tidsskriftet *Ny Jord*. Dessuten alluderes det til

³⁰ Gjort rede for i teorikapitlet.

protagonistens anonymitet i selve teksten. Hamsun skriver i artikkelen «Kristofer Janson» at en av Jansons karakterer, er utstyrt med en psykologi så enkel «at han gjerne kunne hedde Pedersen for den skyld» (Hamsun, 1888 b, 374). Som nevnt rakker Ola Hansson ned på litteraturen som passer best til «Skomagermester Pederson», og kan hende alluderes det til Hanssons uttalelse. Pedersen er dessuten Hamsuns fødenavn og brukes i Hamsuns univers ved flere anledninger for å betegne en anonym ubetydelighet. «Sult»-teksten på sin side omhandler en ukjent navnløs forfatter. Til tross for bevissthet om egne ressurser er han som ukjent og utfattig skribent nettopp en ubetydelighet i de flestes øyne. Ved et tilfelle stemples han endatil som «et fuldstændigt X» (Hamsun, 1888 a, 438). Dessuten kan det tenkes at artikkelen med sin Pedersen-kommentar legger ut et spor til leseren om hvem som står bak den anonyme utgivelsen av «Sult»-teksten. Lanseringskampanjen fra 1888 sitt siktemål var tross alt å løfte forfatteren ut av anonymiteten og inn i offentligheten, - kort sagt, å gjøre «en Pedersen» til Hamsun.

Fra teorikapitlet minnes vi at performativ biografisme utspiller seg i feltet mellom det private og det offentlige.³¹ Sfærer som ved første øyekast kan virke private, som for eksempel ekteparet Skram sitt hjem, fungerte for Hamsun som en halvoffentlig sfære hvor han kunne spille ut rollen som romantisk kunstner (Rottem, 2000: 145). Hjemme hos ekteparet Skram og på kafé Bernina holdt Københavns kunstneriske elite til. Her menget Hamsun seg med de riktige menneskene og tok ranglingen på alvor. Enkelte av Hamsuns kolleger oppfattet oppførselen i retning av forstillelse og smilte av hans «Komediantvæsen» (Lassen, 2008: 175). Likevel tyder enkelte av anekdotene som verserte om forfatteren på at han lyktes i sin imagebygging. Forfatteren Johannes Jørgensen hevdet at Hamsun etter en rangel gjerne kunne våkne opp på en av Berninas plyssofaer med «Hjernen fuld af friske Idéer, som han med fabelaktig Hast, rablede ned på Papiret» (Rottem, 2000: 146). Forfatteren ønsket altså i å gi inntrykk av å være alt annet enn en kjedelig kontorarbeider som levde et tekkelig og borgerlig liv. Sitatet viser en kunstner som spiller ut den romantiske kunstnermyten til fulle. Han arbeider tilsynelatende ikke etter vanlige arbeidsmetoder, men blir i stedet truffet av inspirasjon som slår ned

³¹ Gjort rede for i teorikapitlet.

som et lyn. Hensikten med slike iscensettelsesstrategier er det Haarder kaller biografisk irreversibilitet.³² Opptrinnene som utgjør en fiksjonalisering av privatlivet skulle bidra til å skape myten om kunstneren Hamsuns arbeidsmetoder og levesett, samt sørge for at myten om kunstneren smittet over på leserens oppfatning av tekstene.

Mens vi kan regne *Sult*-fragmentet og artikkelen «Kristofer Janson» for å være *on-stage*,³³ er Hamsuns brever samt «opptredener» i halvoftentlige sfærer *back-stage*. I halvoftentlige sfærer av denne typen knyttet Hamsun sammen liv og diktning- kaféløven Hamsun promoterer forfatteren Hamsun. Han er ikke mere «seg selv» på galeien i København enn i en heloffentlig rolle som foredragsholder.

3.1.3 Sult – lanseringsrunde nummer to

Som vi har sett av det foregående benyttet Hamsun en rekke ikke-litterære strategier for å lansere seg selv og sin litteratur. I det følgende skal jeg vise hvordan samme budskap endres ved at nye medier tas i bruk. I lanseringsrunde nummer to, som ender med Hamsuns endelige gjennombrudd, er foredragene det tydeligste eksemplet på forfatterens performative strategier da de overskrider tekststørrelsen. Vi skal se av det følgende at det avfødes en diskurs både i forbindelse med den performative litteraturen samt i etterkant av foredragene. Foredragene tjener som eksempel på at formen eller mediet er avgjørende for mottagelsen av budskapet. Hamsuns fadermord på Janson er blitt glemt av ettertiden, mens Hamsuns angrep på de fire store står fastspikret i litteraturhistorien. Innholdet i artikkelen «Kristofer Janson» og foredragene fra 1891 ligner. Forskjellen i mottagelsen av kritikken skyldes delvis at Hamsun skiftet skyteskive, men også at fremgangsmåten og mediet for budskapet ble endret. Foredragsformen som innbar en høy grad av performativitet ga forfatteren større gjennomslagskraft enn angrepet på Janson i tekstform.

Som vi har sett i forbindelse med «Sult»-fragmentet og lanseringsrunde nummer en, tjener Hamsuns ikke-litterære strategier til å påvirke leserens oppfatning av tekstene, samtidig som det skapes en forbindelseslinje mellom

³²Gjort rede for i teorikapitlet.

³³*Back-stage / On-stage*-modellen er gjort rede for i teorikapitlet.

liv og verk. I det følgende vil jeg undersøke hvordan den romantiske kunstnermyten settes i scene i selve gjennombruddsverket fra 1890. Det er interessant å undersøke hvordan samspillet mellom *Sult*, «Fra det ubevidste Sjæleliv» og foredragsrekken fungerer. Både foredragene og artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv» var ment å fungere som lanseringer for *Sult* som solgte dårlig (Lassen, 2008: 172). Hamsun inntar en slags «naturvitenskapelig» holdning til den menneskelige psykologi og det ubevisste i artikkelen, og benytter seg selv som eksponent og bevismateriale (Lassen, 2008: 173). En poetikk forenlig med *Sult* lanseres i artikkelen samt i foredragene. I sistnevnte medium forenes den nye poetikken med angrep på den eksisterende litteratur, etter mønster fra lanseringen av «Sult»-fragmentet. Ved hjelp av biografisk remediering belyses samme budskap fra henholdsvis «naturvitenskapelig», litterært og performativt hold. Budskapet er «ut med det gamle, inn med det nye», og dessuten lanseringen av Hamsun selv som representant for det nye; for nervemennesket, den nye psykologi og brøkfølelsene.

3.1.4 *Sult* – roman eller selvbiografi?

I teorikapitlet ble det forklart at det er nettopp i tvilsfeltet eller gråsonen mellom biografi og fiksjon at performativ biografisme utspiller seg.³⁴ Denne gråsonen mellom fiksjon og biografi utnyttes i *Sult* der hverken den fiksjonelle eller den selvbiografiske pakten inngås. Når vi skal kartlegge konsekvensene av forfatterens bevisste sammenblanding av fiksjon og biografi kommer Haarders teorier om performativ biografisme til nytte. Lejeunes kategorier kan på sin side hjelpe oss til å forstå på hvilken måte Hamsun opererer i tvilsfeltet mellom biografi og fiksjon, og dessuten hvor avgjørende sjangermarkører er for leserens tilegnelse av et verk. I henhold til Lejeunes teorier om den selvbiografiske pakt må protagonist, forteller og empirisk forfatter bære samme navn for at et verk skal kunne klassifiseres som selvbiografi.³⁵ Lejeune innrømmer at rubriseringer kan by på vanskeligheter når protagonisten er anonym, i særdeleshet dersom forfatteren hverken inngår den selvbiografiske eller den fiksjonelle pakten (Lejeune, 1989: 16). Som kjent finnes det i *Sult* en

³⁴Gjort rede for i teorikapitlet.

³⁵Gjort rede for i teorikapitlet.

rekke likhetstrekk mellom protagonist og empirisk forfatter. Protagonistens anonymitet åpner for spekulasjoner omkring hvorvidt hans opplevelser er identiske med empirisk forfatters. Ved å peke på dette grepet gjentatte ganger ledes leserens oppmerksom hen på at forfatteren opererer i et tvilsfelt. Protagonisten blir stadig forespurt navn og stilling og gir seg til kjenne med navn han finner på. Som husvill i rådstuen presenterer han seg som journalist «Andreas Tangen» (Hamsun, 1990: 78). Ved en annen anledning velger han det fornemme navnet «Wedel Jarlsberg» (Hamsun, 1990: 58). I møte med Ylajali heter det: «Efter lange forhandlinger sa vi hverandre vore navne» (Hamsun, 1990: 160). Navneløsheten er påtagelig, og forfatterens konstruksjon - spillet mellom fiksjon og selvbiografi tydeliggjøres.

Leseren får hverken bekreftet eller avkreftet at den sultende protagonisten er Knut Hamsun. Navneløsheten i *Sult* er sammen med de mange likhetstrekkene mellom protagonist og empirisk forfatter lagt ut som spor i en gjettelek. I tillegg kan historiske fakta knyttet til Knut Hamsun spores opp igjen i fiksjonen. Beskrivelsene av geografiske samt sosiale forhold stemmer med det Kristiania Hamsun selv levde i.³⁶ Skildringene av datidens Kristiania fungerer som en kraftig autensitetsmarkør og peker i likhet med sammenfallende opplysninger mellom protagonist og empirisk forfatter i retning av selvbiografi.

Leserens innstilling til verket påvirkes i høy grad av sjangermarkører, skal vi tro Lejeune.³⁷ Da Gyldendal i 1916 kom med nytt opplag av *Sult* i forbindelse med utgivelsen av *Samlede Verker* ble det tilføyet «roman» på tittelbladet stikk i strid med forfatterens ønske. Denne sjangermarkøren har bidratt til å styre resepsjonen. Utgavene av *Sult* vi leser i dag bærer ingen slik

³⁶Dagens lesere mangler ikke uventet den historiske konteksten som verket ble skrevet i. Det er imidlertid viktig å merke seg at Hamsuns beskrivelser av gater, parker og streder samt skildringene av livet blant fattigfolk er nokså realistisk. Historiker Anette Walmann ved Oslo byarkiv karakteriserer *Sult* som «en reise tilbake til 1880-tallets Kristiania» (Walmann, 2010). Hamsun kjente både Kristianias geografiske og sosiale forhold, og bodde selv i en periode i Tomtegaten 11 som lå på Vaterland (Røsjø, 2010). Protagonistens opphold i rådstuen er også troverdig. Walmann kan bekrefte at det faktisk fantes en reservert avdeling i rådstuen for byens løse fugler, og at matbilletter ble utdelt som understøttelse (Walmann, 2010). Også etablissementer beskrevet i *Sult* fantes i datidens Kristiania. «Dampen» lå i Torggata 8 og serverte alt fra proffesorer til lasaroner billig middagsmat (Wallman, 2009: 21). Filleproletariatet som skildres i *Sult* var det samfunnssjiktet Hamsun selv tilhørte i hans egen Kristianiaperiode i 1880-årene før hans litterære gjennombrudd (Larsen, 2001: 32-33).

³⁷At sjangermarkørene ifølge Lejeune bestemmer leserens innstilling er gjort rede for i teorikapitlet.

eksplisitt sjangermarkør, men omtales like fullt i litteraturhistorier og tekstanalyser som roman, og leses for øvrig som roman, altså som fiksjon.³⁸ At resepsjonen gjennom tiår har betegnet verket som roman gjør at nye lesere «arver» denne oppfatningen av boken. La oss tenke oss at forlaget byttet ut sjangermarkøren «roman» til fordel for markøren «historien om mitt liv». Da ville *Sult* nok så sikkert ha blitt lest som selvbiografi³⁹ - som Hamsuns strabasiøse vei mot dikterdrømmen. Det er altså riktig slik Lejeune hevder at kontrakten som inngås er avgjørende for leserens oppfatning av hvorvidt verket skal betegnes som fiksjon eller biografi. Det er imidlertid viktig å notere seg at måten *Sult* leses på i dag hovedsaklig skyldes forhold utenfor forfatterens kontroll. Fiksjonspakten ble inngått av forlaget, ikke av forfatteren selv. Slike genreplasseringer er gjerne fattet på grunnlag av kommersielle snarere enn kunstneriske intensjoner. Sjangermarkører bestemt ut fra kommersielle interesser kan i verste fall ende opp med å presse en feilaktig kategori på et gitt verk.⁴⁰ Gjennombruddsverket *Sult* befinner seg i en mellomposisjon mellom de to kategoriene roman og selvbiografi, altså innenfor Lejeunes kategori «selvbiografisk roman». I vår sammenheng er det imidlertid vel så interessant å kartlegge *konsekvensene* av spillet mellom fiksjon og biografi, som å finne «riktig» kategori.

I Hamsuns samtid fikk sammenblandingen av fiksjon og fakta utslag i resepsjonen av *Sult*. Enkelte anmeldere syntes at det var vanskelig å ta stilling til hvorvidt *Sult* skulle forstås som fiksjon eller selvbiografi og omgikk problemet ved omtale verket som «Bog», «Fortælling», «en eneste stor Monolog» eller «Skildring i fire avdelinger» (Larsen, 2001: 305). En rekke

³⁸I Olaf Øyslebøs *Hamsun gjennom stilen* (1964) regnes gjennombruddsverket til Hamsuns 90-årsromaner (1964: 96). I *Norges Litteraturhistorie* redigert av Edvard Beyer fra 1975 skriver Nettum at Hamsun bygger på egne erfaringer i gjennombruddsverket (1975: 142). Likevel understrekes det at *Sult* ikke er noen selvbiografi (1975: 142). I *Norsk Litteratur i tusen år* erkjenner Asbjørn Aarseth at inspirasjonen til *Sult* er hentet fra Hamsuns egne opplevelser. *Sult* omtales likevel konsekvent som «roman» (1996: 360). ifølge Aarseth skaper Hamsun med *Sult* «ein fiksjonsprosa som snart fekk andre romanforfattarar til å synast grå og føreåtseielege» (1996: 361) [mine uth.]. John Brumo og Sissel Furuseth, forfatterne bak *Norsk Litterær Modernisme* oppfatter *Sult* som fiksjon. De benytter konsekvent termen «roman» (2005: 132).

³⁹Lars Frode Larsen bemerker at dersom *Sult*-helten ikke hadde vært navnløs, men hadde hatt samme navn som forfatteren selv, ville det selvbiografiske være åpenbart for enhver. Han kunne dessuten gitt protagonisten et annet navn enn sitt eget (2001: 286).

⁴⁰Her kan det trekkes en analogi til vår tids utgivelse av Hamsuns korttekster. Til tross for at forfatteren gjerne gir korttekstene sine upretensiøse benevnelse som «skitser», «skildringer» og «historier» ga Ingar Sletten Kolloen og Lars Frode Larsen ut «Hamsuns beste noveller» (Hennig, 2005: 77-78). Trolig selger Hamsuns «noveller» bedre enn hans «skisser».

anmeldere satte likhetstegn mellom protagonisten i både «Sult»-fragmentet publisert i 1888 og den endelige utgaven av *Sult* (1890). Nils Vogt i *Morgenbladet* var en av dem som oppfattet Hamsun som selvutleverende. Han beklaget at forfatteren i for stor grad lot til å «beskjæftige sig med sig selv, med sine egne Følelser og Indtryk» (Larsen, 2001: 306). Olaf Knudsen i *Fædrelandsvennen* skrev at bokens forfatter «har fåt smage Verdens Elendighed i ikke smaa Portioner» (2001: 305). Irgens Hansen i *Bergensposten* kaller *Sult* en «jeg»-roman, men føyde samtidig til sine minner fra tiden som litteraturredaktør i *Dagbladet*: «Jeg husker godt den blege, høie Mand, som altid kom på Taa ind i redaktionslokalet og lydløst forduftet ud igjen. Dengang trodde jeg, han var brystsvag, - og saa var det kanske Sult, han led av». (Larsen, 2001: 305). Hansens oppfattelse er et eksempel på biografisk irreversibilitet. Biografiske opplysninger om empirisk forfatter klinger med i Hansens tilegnelse av verket. Uttalelsen viser dessuten motsatt bevegelse. Forfatterens diktning farger over på omverdenens oppfatning av ham. *Sult* avslører for Hansen forfatterens forkomne tilstand, som han tidligere hadde stilt spørsmålstegn ved. I danske *Aftenbladet* het det: «Hamsuns Bog er ægte; den bærer Selvoplevelsens umiskjendelige Præg». Og videre: «Hamsun gaar i Kristiania og sulter en Sommer. Slægt har han ikke, Vennerne er bortreist og alle Resourcer er udtømt» (Larsen, 2001: 317). Dette sitatet viser i likhet med de foregående at protagonist og empirisk forfatter ble oppfattet som identiske.

Aftenbladets anmelder «dikter videre» på Hamsuns verk og finner forklaringer på protagonistens/empirisk forfatters vanskelige situasjon. Materiell nød og mangel på nettverk er anmelderens forklaring, noe som tyder på en naturalistisk forståelse av verket. Hamsuns estetiske strategi, som går ut på å ispe fiksjonen med biografisk materiale, fungerer etter hensikt idet teksten oppleves som autentisk, også i de tilfellene anmelderne plasserer verket i fiksjonsbåsen. Samtidens sammenblanding av liv og verk bidro til byggingen av myten om Knut Hamsun. Myten går ut på at han som det fødte diktergeni har trosset alle slags hindringer for å realisere seg som kunstner (Larsen, 2001: 293). Uttalelser av typen som finnes i *Illustreret Tidende* om at Hamsuns *Sult* «bærer gjennomgående et gribende Præg af Personlig Erfaring», (Larsen, 2001:316) viser at forfatteren lyktes i sin strategi. Biografisk irreversibilitet er

en forutsetning for forfatterens mytebygging, og i mytebyggingsprosessen er traumatisk realisme et sentralt element.⁴¹ Protagonisten opplever grusomme tildragelser og lever under de nedrigste kår, men overlever. Hamsun fremstiller gjennom *Sult* seg selv som overlever etter skjellsettende opplevelser. Larsen skriver at forfatteren ved en rekke anledninger kom med uttalelser som bandt ham sammen med protagonisten. Til Victor Nilsson skrev han: «Det, jeg har skrevet om i *Sult*, er oplevet her – og meget værre Ting til. Gud hvor jeg har slidt ondt» (Larsen, 2001: 50). I et brev til Erik Frydenlund skrev Hamsun at han bodde i et forladt Blikkenslagerværksted, stagget sulten ved å tygge på trefliser og overnattet som husvill på rådstuen (Larsen, 2001: 410).⁴² Ved hjelp av brever, som hører til verkets epitekst, bindes protagonistens lidelser til Knut Hamsun. Hamsun fremstiller seg selv som overlever og vitne etter skjellsettende opplevelser. Innrømmelsene fremført i brevform er tenkt som villede «lekkasjer», som mytebygging i form av fiksjonalisering av privatlivet. Denne påstanden kan understøttes av forfatterens mange biografiske feilopplysninger. For eksempel var det knyttet stor usikkerhet til opplysninger som gjaldt forfatterens fødsels-år og sted. Larsen skriver at Hamsun helt frem til 1910 løy på alderen. Han oppga sitt fødselsår til å være 1860 mens han i virkeligheten ble født 1859 (Larsen, 2002: 30). Til Edvard Brandes oppga han at han var «født paa Havet», mens han i andre sammenhenger hevdet han ble født i «Lom eller maaske Vaage» (Larsen, 2002: 30). Feilopplysninger av typen nevnt ovenfor illustrerer Hamsuns bevissthet omkring eget ettermæle samt hans hang til fiksjonalisering av sitt privatliv. Forfatteren visste når han skulle «by på seg selv» og når han burde la være. I diskusjon med Georg Brandes og andre litterater tonet han kraftig ned de selvbiografiske elementene ved *Sult* (Ferguson, 1994: 125). Forfatteren var altså strategisk nok til å tilpasse selvframstillingen etter situasjonen.

Man oppskattet i det moderne gjennombrudd litteratur som avdekket ubehagelige sannheter. Haarder hevder at neddykkingen i det slibrige og betente aller helst skulle kombineres med selvutlevering.⁴³ Det selvopplevde,

⁴¹ Begrepet traumatisk realisme er gjort rede for i teorikapitlet.

⁴² Disse opplysningene stemmer med protagonisten i *Sult* sine livsbetingelser (Larsen, 2001: 410).

⁴³ Gjort rede for i teorikapitlet.

hevder Haarder, ble benyttet som en realismeeffekt.⁴⁴ Hamsuns bruk av traumatisk realisme og kopling mellom liv og verk kan betraktes som en del av et motefenomen. Som nevnt i teorikapitlet var dette også August Strindbergs fremgangsmåte i *Tjänstekvinnans Son*.⁴⁵ Hamsun forener to tilnærmingmåter til litteratur som i utgangspunktet var motstridende i tiden *Sult* kom ut, nemlig den romantiske kunstnermyten og dyrkingen av det heslige. Som Haarder påpeker i «Hvad de andre ikke fortæller» tok man under det moderne gjennombrudd et oppgjør med forfatteren som geni med «en særlig relation til noget ophøjet og alt andet end hverdagsagtigt» (Haarder, 2008: 1). Dessuten skulle man stige ned i det slibrige og betente (Haarder, 2008: 1). Protagonistens etter hvert så uhyggelige utseende, håravfall og problemer med å holde på maten er skildret uten omsvøp. Til tross for en ytterst forkommen tilstand er han med sin kunstneriske åre og sansevarhet bevisst på at han tilhører «nerveadelen», til forskjell fra det jevne massemenneske (Lassen, 2008: 170).⁴⁶

Protagonistens annerledeshet er i henhold til idealet for den romantiske kunstner. Idealet tilsa at han i tillegg til å skape original kunst, skulle han være «different from humanity itself», høyt hevet over det allmenmenneskelige (Bennett, 2005: 60 og Andersen, 2003: 164). Den skapende kunstneren i *Sult* skiller seg ikke bare ut fra mengden, men oppfatter seg selv som «utvalgt», noe som kommer frem i alluderingen til Bibelens Job:⁴⁷

Hvad var det som feilet mig? Hadde Herrens finger pekt på mig? Hvorfor just på mig? Hvorfor ikke like så godt på en mand i Sydamerika, for den skyld? Når jeg overveiet tingen blev det mig mere og mere ubegripelig at netop jeg skulde være utset til prøveklut for Guds nådes lune (Hamsun, 1990: 30).

Mens Job er utvalgt til å gjennomgå Guds prøvelser, er *Sult*-protagonisten utvalgt til å være et nervemenneske: «Gud hadde stukket sin finger ned i mit nervenet og lempelig, ganske løselig bragt litt uorden i trådene. Og Gud hadde trukket sin finger tilbake og se, det var trevler og fine rottråder på fingeren av mine nervers tråder» (Hamsun, 1990: 32). I *Sult*-protagonistens tilfelle er hans prøvelser også hans belønning. Han plages med nervøsitet og med stadige

⁴⁴Gjort rede for i teorikapitlet.

⁴⁵Nevnt i teorikapitlet.

⁴⁶Jfr. Schopenhauers ideer gjort rede for tidligere i kapitlet.

⁴⁷Lars Frode Larsen tar for seg denne «Job-passasjen» (Larsen, 2001: 275).

anelser og fornemmelser, noe som knytter an til romantikkens syn på kunstneren.⁴⁸ Det guddommelige var til stede i naturen og i menneskene (Andersen, 2001: 165). Den guddommelige ånd var imidlertid ikke tilgjengelig for hverdagsblikket. Guddommen kunne like fullt åpenbare seg i glimt og nettopp kunstneren var en som kunne se eller ane det skjulte (Andersen, 2001: 165).

Nervøsiteten som gir seg utslag i anelser og åpenbaringer (Hamsun, 1990: 30) gir den skrivende protagonisten verdifull innsikt i det skjulte. Foruten den innsikt han tilegner seg via fornemmelser er *inspirasjon* avgjørende for *Sult*-protagonistens arbeidsmetoder. I teorikapitlet så vi at det romantiske geni, der kunstneren fungerer som et slags medium, står som en motsetning til klassismens idé om forfatteren som en slags håndverker.⁴⁹ Romantikken opererte med ideen om en forfatter som var «both himself and beyond himself» (Bennett, 2005: 60). Man hyllet kunstneren som en ener og et geni samtidig som at man mente at stor kunst gjerne var produsert i en slags ubevisst tilstand (Bennett, 2005: 60-61). Forfatteren i *Sult* sine arbeidsmetoder er i høy grad preget av innflytelse fra det ubevisste.

Hamsuns gjennombruddsverk kan i sin helhet betraktes som metarefleksjon over drømmen om å kunne livnære seg av å skrive. Den sultende forfatteren forsøker seg stadig som skribent, men avvises oftere enn han får tilslag på sine artikler. Skribenten slites mellom avslag og idétørke på den ene siden og stadig mer påtrengende pekuniære krav på den andre. Forfatteren kan på ingen måte operere som løsrevet fra markedsmekanismer og materielle forhold. Motsetningen mellom protagonistens pekuniære stilling og hans høytflyvende vyer og tanker om *inspirasjon* er påtagelig. Da *Sult*-helten bor på logiet til Madam Gundersen, forsøker han å forklare sin lite kunstinteresserte husvertinne at han om kort tid vil kunne betale sin gjeld til logiet. Han venter på inspirasjon slik at han kan arbeide med sin artikkel og dermed gjøre opp for seg: «[...] det er ikke således med mit arbeide som med

⁴⁸I linjene før protagonisten undrer på hvorfor Gud har pekt på akkurat ham, heter det: «Jeg kunde ikke sætte mig på en bænk for mig selv eller røre min fot noget sted hen uden å bli overfaldt av små og betydningsløse tilfældigheder [...]» (Hamsun, 1990: 30).

⁴⁹Gjort rede for i teorikapitlet.

andre folks [...] jeg må bare vente på øieblikket. Og det er ingen som kan si dag og time på hvilken ånden kommer over en [...]» (Hamsun, 1990: 180).

Dialogen mellom vertinnen og gjesten illustrerer forskjellige opplevelser av arbeid. Både protagonisten og vertinnen tilhører mer eller mindre samme klasse, økonomisk sett. Den sultende forfatteren betrakter på sin side arbeidet som hevet over det hverdagslige:

Pludselig falder det mig ind en eller to gode sætninger til bruk for en skisse, en føljeton, fine sproglige lykketræf som jeg aldrig hadde fundet make til. [...] jeg blir med ett lysvåken og reiser mig op og griper papir og blyant på bordet bak min seng. *Det var som en åre var sprunget i mig*, [...] *Jeg skriver som en besat* og fylder den ene side efter den andre uten et øiebliks pause. [...] Det fortsætter å trænge ind på mig, jeg er fylt av mit stof og *hvert ord jeg skriver blir lagt mig i munden* [mine uth.] (Hamsun, 1990: 43).

Inspirasjonen kommer *både* utenfra og innenfra. Ved første øyekast later det til at dikteren i *Sult* nærmest skriver på befaling av noe høyere, noe utenfor ham selv: «Jeg skriver som besat» og «hvert ord jeg skriver blir lagt mig i munden». «Det var som en åre var sprunget i mig», peker imidlertid i retning av at inspirasjonen starter et sted i det store talentets - geniets ubevissthet. Den store kunsten kommer til uttrykk når individet er mottagelig for det som siver frem fra underbevisstheten. De voldsomme arbeidsriene som velsigner protagonisten i *Sult* kommer uten forvarsel og kan etter alt å dømme ikke provoseres frem. Kunstneren fremstår dermed som et medium, hva enten inspirasjonen faller på ham utenfra eller den bobler opp til overflaten fra hans indre.

Inspirasjon som arbeidsvilkår omtales med underliggende ironi i protagonistens forklaring til logivertinnen.⁵⁰ De fleste passasjer i Hamsuns forfatterskap der inspirasjon vektlegges, behandles for øvrig uten ironi. I *Victoria* opplever den skrivende protagonisten en lignende situasjon. På grunn av en voldsom arbeidsrie har han holdt en nabo våken og vil forklare seg:

⁵⁰Nettun hevder at avstanden mellom det fortellende og det opplevende jeg fører til et «dobbeltperspektiv» som ligner ironi. (Nettun, 1970: 59) Humpal hevder på sin side i *The Roots of the Modernist Narrative* at det ironiske ikke skyldes narratologiske grep (Humpal, 1998: 52). Jeg slutter meg til Nettuns påstand da det fortellende jeg må sies å ha et kognitivt privilegium over det opplevende jeg, teknikken Cohn kaller «Dissonant Self-narration» (Cohn, 1983: 151-152).

Min sjæl gynget op og ned i mig av stemning og jeg begyndte å skrive [...] Jeg var behersket av en sælsom og herlig tankegang, himlene åpnedes, det var liksom en varm sommerdag for min sjæl, jeg fik vin av en engel, jeg drak den, det var berusende vin» (Hamsun, 1998: 40).

Det fortelles ikke eksplisitt at kunstneren i *Victoria* blir truffet av inspirasjon. De religiøse konnotasjonene, den utenomjordiske og berusende følelsen i kombinasjon med en arbeidsrie samsvarer imidlertid med *Sult*-protagonistens og dessuten med empirisk forfatters fremstilling av sine arbeidsmetoder. I forfatterens brevmateriale finnes flere eksempler.⁵¹ I et brev stilet til Yngvar Laws⁵² fremstilles Hamsun sine egne arbeidsmetoder som en romantisk kunstner.

Jeg føler Produktionslysten slaa i mit Bryst som en Fugl, der slaaer desperat med Vingerne. - Jeg føler det i hver Nerve i min Krop at vi nu staar foran en ny Periode i Litteraturen [...] Nei, saa kommer den Dag, og den er maaske nær, da man dukker dybere i Saken. - Da vil man begynde med de smaa Tilsyneladelser, som næsten ingen opdager, - Tankernes Mimoser - Følelsernes fine Brøk [...] Jeg er ikke i stand til at komme bort fra det. Min Bok! - min Bok! [...] Jeg vilde gjennomgrave sjælens fjerneste Fortoninger - jeg vilde la dem lytte til Mimoserens Aandedrag - hvert Ord som hvide blændende Vinger - sproglige speilbevegelser. - *Det skriker i mig af Længsel efter at begynde!* - *Jeg har ikke Tid at vente* - *Produktionsdævelen gir mig ikke Fred!* Nu er Tidens Fylde! - Nu skulde min Bok komme (Larsen, 2001: 43). [mine uth.]

Teksten vitner om Hamsuns fremstilling av seg selv som kunstner. Han kan tilsynelatende ikke selv bestemme når han skal skrive, men må la seg rive med av «Produktionsdævelen». I denne tekstpassasjen hentes inspirasjonen fra geniet selv: «Jeg føler Produktionslysten slaa i mit Bryst som en Fugl». Det er tydelig at det er geniet Knut Hamsun som både er opphavet til og mediet for den nye litteraturen. Tekstpassasjen er et uttrykk for alt annet enn beskjedenheter. Ideen om den nye litteraturen fødes nærmest i hans legeme, i «hans bryst». «Nu er Tidens Fylde! - Nu skulde min Bok komme» lyder religiøst på grensen til det profetiske. Brevet viser foruten Hamsuns higen mot en ny type litteratur, en visshet om at nettopp han skal være den som bringer denne litteraturen til torgs. Sammenlignet med tidligere «brevlekkasjer», er det rimelig å betrakte brevet til Yngvar Laws som en kombinasjon av lansering av

⁵¹Til Kalla Neeraas skriver Hamsun om hvordan *Mysterier* kom til. Forfatteren forteller at han skrev ti timer sammenhengende i kunstnerisk rus (Aarstein, 2005: 14).

⁵²Lars Frode Larsen hevder at brevet etter all sansynlighet er fra Hamsuns Københavnperiode i 1888 (Larsen, 2001: 43).

egen litteratur samt selviscenesettelse. Hamsun tar her i bruk biografisk irreversibilitet. *Sult*-protagonistens og Hamsuns arbeidsmetoder ligner i så stor grad at det er vanskelig å skille dem fra hverandre. Det er ingen håndverker som fremstilles hverken i sitatet fra *Sult* eller i Hamsuns brev til Laws. I stedet dyrkes myten om det fødte diktergeni. I denne sammenheng er det grunn til å understreke at forfatteren er mer av en håndverker enn han i disse eksemplene forsøker å gi skinn av. Måten Hamsun konstruerer myten om seg selv som det fødte diktergeni kan paradoksalt nok beskrives som solid håndverk. Ironien inspirasjon behandles med i *Sult*-passasjen bidrar til å sette ideer om en kunstnerisk høyverdig arbeidsprosess i et komisk skjær. Kunstneren som hevet over allmuen, undergraves ved å bli representert ved en loslitt og utfattig kunstner med manglende selvinnsikt.⁵³ Mens det ironiseres over den selvbevisste holdningen hos protagonisten i *Sult*, fremstilles den samme holdningen og kunstnermyten i Hamsuns brever uten komikk eller ironi.

Rollen som romantisk inspirert kunstner Hamsun inntar ved gjennombruddet står i steil kontrast til starten på skrivekarrieren da forfatteren produserte bjørnsoninspirerte bondefortellinger. Etter å ha orientert seg om de nye litterære trendene ble rollen som nasjonalromantiker forkastet. Bonderomantikeren Hamsun står i steil kontrast til den krakilske rabulisten vi forbinder med 1890-tallet. Straks Hamsun fanget opp de litterære trendene på kontinentet, satte han i verk en rekke performative strategier for å fylle nettopp den forfatterrollen som tiden krevde av ham.

3.1.5 Naturvitenskap og romantikk

Hamsuns artikkel «Fra det ubevidste Sjæleliv» publisert i *Samtiden* (1890) er en selvbiografisk hybridtekst. Den kombinerer referanser til romantisk kunstforståelse med en «vitenskapelig» tilnærming til det ubevisste, samtidig som den lanserer Hamsuns poetikk for annen gang.⁵⁴

⁵³I de to fortellingene «Paa Tourné» fra henholdsvis 1886 og 1903 benyttes samme humoristiske strategi. Øyslebø hevder at diskrepansen mellom store ambisjoner og «en pjusket jeg-person» tyder på påvirkning av Mark Twains humoristiske strategier (Øyslebø, 1964, 49-50).

⁵⁴Første gang i artikkelen «Kristofer Janson», nevnt tidligere i kapitlet.

Lassen hevder at Hamsun i denne artikkelen bruker seg selv som «genstand og bevismateriale» (Lassen, 2008: 171). Som «bevis» på hvordan det ubevisste fungerer, forteller han om jaktskrøner han har lest, som deretter er blitt gjemt bort i «en ledig Celle» i forfatterens hjerne. I søvne, påstås det, har han skrevet disse ned. «Bevisene» for det ubevisstes funksjon fremstår ikke som videre troverdig. Tonen er vitenskapelig, men historien med jaktskrønene skrevet ned i søvne er ytterst tvilsom. Etter forsøket på å forklare det ubevisste ad «vitenskapelig» vei, snur artikkelforfatteren om og betoner det uforklarlige i menneskesinnet, i et blomstrende, metaformettet språk (Lassen, 2008: 172). Forfatterens forsøksvise forklaring av det uforklarlige, er preget av en mystisk holdning forenlig med romantikkens idealer. Beskrivelsen av «Blodsforvandtskab med Alskabningen» (Hamsun, 1890: 334) minner om romantikkens panteistiske holdning.⁵⁵ Foruten å bære preg av romantisk tankegods, uttrykker teksten en elitistisk holdning til kunst. «Raa og enkle Høkerhjærner» har ikke adgang til «Suset fra anede Atomer» (Hamsun, 1890: 332). De som er «ømtaalige af Gemyt» kan på sin side oppleve uforklarlige følelser: «en stum, aarsagsløs Henrykkelse; et Pust af psykisk Smærte [...] en pludselig, unaturlig Stirren ind i lukkede Riger» (Hamsun, 1890: 332). Oppfatningen av kunstneren som seer koples til Hamsun selv. Fornemmelsene som har streift de «nervøse, undersøgende og lyttende» har avsatt et «Mærke», hevdes det. Hamsun er en av disse merkede, ifølge åpningen av artikkelen. Han er blitt en så dypt merket mann at folk «skuled saa forarget til mig, formelig gik til side for mig paa Vejen, som om det i Grunden var et frækt Stykke af mig, at ogsaa jeg gik der» (Hamsun, 1890: 325). Empirisk forfatters utsagn i artikkelen om folks blikk som plager ham, minner om *Sult*-protagonistens ustanselige bekymring for andres blikk og vurdering: «Imidlertid var det grønne sengetæppe mig til besvær; jeg kunde heller ikke være bekjendt å bære en slik pakke under armen midt for alle folks øine» (Hamsun, 1990: 45-46). Dermed skapes det forbindelseslinjer mellom Knut Hamsun og kunstneren i *Sult* som er blitt merket.⁵⁶ Tjønneland setter utsagnet

⁵⁵Gjort rede for tidligere i kapitlet.

⁵⁶Karakterer som er «merkede» finnes også hos andre forfattere i samtiden. I *Ny Jord*, er Oscar Madsens dikt «En mærket Mand» trykket. Diktet omhandler hvordan andres blikk som

om at *Sult*-protagonistens er merket i sammenheng med hans mindre forbrytelser (Tjønneland, 2005: 147). I den siterte Job-passasjen oppfatter protagonisten seg selv som utvalgt til lidelse og til å fornemme det skjulte. Kanskje er det ikke protagonistens småkriminelle handlinger som har satt merker, men «Guds finger» og kunstnerkallet som har pekt på ham? Det å være merket koples både i *Sult* og i artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv» til sansevarhet, inntrykksømheter og kunstnerisk begavelse (Hamsun, 1890: 325). Artikkelen var ifølge Lassen tenkt som en fortolkningsnøkkel og en lansering av *Sult* (Lassen, 2008: 171). Forbindelsen som trekkes opp i «Fra det ubevidste Sjæleliv» mellom empirisk forfatter og *Sult*-protagonisten må betraktes som en forlengelse av denne lanseringen. Det er altså ikke bare *off-stage* i form av brever at det lages koplinger mellom forfatteren i *Sult* og empirisk forfatter, men også *on-stage* i artikkelform.

3.1.6 Foredragsrekken

Ifølge Gimnes er Hamsun en av de forfatterne som tydeligst illustrerer Harold Blooms ideer⁵⁷ om «fadermord» som litterær strategi (Gimnes, 1998: 218). Gjennom foredragsrekken ryddet som kjent Hamsun plass til seg selv i offentligheten ved å rette skyts mot sine litterære forgjengere. Hamsuns foredragsrekke, som fant sted i tidsrommet februar til desember 1891 (Lassen, 2008: 172), er interessant for oss i ettertid, ikke bare på grunn av innholdet, men også på grunn av Hamsuns utenomlitterære grep i forbindelse med turneen. I det følgende skal jeg derfor ikke referere til innholdet, men fokusere på *måten* Hamsun gjennomførte fadermordet og foredragsrekken.

Angrepet på den eksisterende litteratur kombinert med lanseringen av egen poetikk er kjent fra artikkelen «Kristofer Janson» (1888) og «Fra det ubevidste Sjæleliv» (1890). Både det elitistiske kunstsynet og Hamsuns ønske om at litteraturen må forandre seg i takt med tiden, finnes allerede i artikkelen «Kristofer Janson». Det nye ved strategien i forbindelse med foredragene består i å angripe Norges mest markante forfattere, samt å bytte ut

oppleves som ubehagelige av den merkede (Madsen, 1888: 387). I Ola Hanssons «En Parias» knyttes det å være «merket» til kriminalitet (Tjønneland, 2005: 157).

⁵⁷ Gjort rede for i teorikapitlet.

artikkelformatet til fordel for talerstolen for å nå ut med sitt budskap. De vidt forskjellige reaksjonene på henholdsvis artikkelen «Kristofer Janson»⁵⁸ og diskursen som avfødtes i forbindelse med foredragsrekken, viser oss viktigheten av valget av skyteskive samt angrepsform.

Haarder hevder at vår samtids forfattere i likhet med politikere innser nødvendigheten av å beherske media som en arena hvor de kan opptre.⁵⁹ Haarders fremstilling gir inntrykk av at overskridelse av skriftkulturen inntreer først i våre dager.⁶⁰ Hamsuns foredragsrekke tjener som eksempel på at Haarders påstand bør tas opp til vurdering. Foredragene var tilgjengelig i Hamsuns samtid som en sosial begivenhet, mens vi i dag er tvunget til å tilegne oss foredragene i form av tekst – som et estetisk fenomen. Haugan karakteriserer foredragsrekken som en skandalesuksess og understreker at foredragsholderens provokasjoner og frekkhet skapte større publisitet enn selve innholdet i foredragene (Haugan, 2004: 98-99). I dag kan vi bare forestille oss hvordan stemningen var i Brødrene Hals' koncertsal der Ibsen, som ble kraftig kritisert, satt på forreste rad (Kolloen, 2003: 164). I likhet med moderne performancekunst⁶¹ foregikk Hamsuns foredrag der og da, og utspilte seg mellom publikum og foredragsholder.

Diskursen som fant sted i etterkant av foredragene viser oss at verk-kategorien sprenges. Både avislesere, forfattere og redaktører uttalte seg i debatten. Mange var fornærmet på Ibsens vegne, mens andre igjen forsvarte Hamsun (Kolloen, 2003: 164). Kolloen hevder at Olaf Thommesens⁶² kritikk av foredragene som «et kursus i uvidenhed, overfladiskhed og frækhed» rammet Hamsun «som banesår» (Kolloen, 2003: 165-166). Etter min mening var negative reaksjoner av denne typen trolig ikke bare forventet, men ønsket. I denne sammenheng er det verdt å notere seg at Hamsun holdt foredrag over realismeforfattere, deriblant de fire store, allerede i 1887 i Minnesota (Larsen, 2002: 482). Avisen *Felt Raabet* skrev at foredragsholderen utviste ikke bare «varm Interesse», men en «dyb Forstaaelse» for realismen og dens forfattere

⁵⁸ Kristofer Janson kalte Hamsuns artikkel om ham «en kjær gave» (Larsen, 2002: 31).

⁵⁹ Gjort rede for i teorikapitlet.

⁶⁰ Se teorikapitlet.

⁶¹ Se teorikapitlet.

⁶² Redaktøren i *Verdens Gang*.

(Larsen, 2002: 483).⁶³ Minnesota-foredragene er i dag ukjente og hadde lite til felles med turneen fra 1891. Kanskje var det med bakgrunn i denne erfaringen at Hamsun slapte sine argumenter og valgte angrepsstragien fire år senere?

De fire store, spesielt Ibsen og Bjørnson var ruvende skikkelser i skandinavisk offentlighet. Med tanke på Hamsuns forsøk på å skrive bondefortellinger i Bjørnsons stil⁶⁴, samt Minnesota-foredragene der Hamsun uttrykte beundring for Bjørnson og Ibsen, kan vi se foredragene i lys av Blooms terminologi. Det kan hevdes at Hamsuns kreativitet ble truet av forgjengernes innflytelse. Dette ledet til den yngre dikterens trang til å frigjøre seg fra sine litterære «farsfigurer». Til en venninne skrev Hamsun i anledning foredragene, at han skulle spille «Bajads for anden Gang iaften» (Lassen, 2008: 172). Hamsuns fadermord og krasse personangrep kan like gjerne anses som skuespill og show som ektefølt harme og indignasjon over andres litteratur.

Ved de to fadermordene henholdsvis i 1888 og i 1891 kombineres angrepsstrategi med lansering av egen poetikk. Ved å benytte foredragsmediet for sin kritikk og velge seg svært profilerte motstandere, endte forfatteren opp med å skape en diskurs samt å lansere seg selv og sin egen litteratur.

Hamsun fulgte de litterære normene for sin tid. Ved gjennombruddet orienterte han seg mot europeisk åndsliv, og representerte dermed et alternativ til de fire store og den dominerende samfunnsorienterte litteraturen i Norge. Forfatteren skaper forbindelseslinjer mellom seg selv og den romantisk inspirerte kunstneren fra gjennombruddsverket samtidig som han spiller ut myten om den samme kunstnertypen i kafélivet. Den nye forfatterrollen Hamsun introduserer inkorporeres i den grad i hans litteratur og væremåte at han ender opp som selve personifikasjonen av den romantiske kunstner.

⁶³ Larsen refererer dessuten til Johansen som hevdet at foredragene som omhandlet Bjørnson og Ibsen i all hovedsak vitnet om foredragsholderens beundring for sine toneangivende landsmenn (Larsen, 2002: 486).

⁶⁴ Gjort rede for tidligere i kapitlet.

4 Hamsun omkring århundreskiftet

Både Hamsuns forfatterskap og hans forfatterrolle endrer seg omkring århundreskiftet. Perioden bør betraktes som overgangsfase mellom Hamsuns rolle som «sanger» og «fortæller» og den rollen han etterhvert trer inn i som samfunnsrefser og opinionsdanner. Forfatteren endrer kunstnerisk retning, samt selvfremstilling og valg av forfatterrolle. Rollen som romantisk kunstner Hamsun ervervet seg ved gjennombruddet blir mindre tydelig, samtidig som samfunnsrefseren Hamsun blir tilsvarende mer markant. Forfatteren tar nok en gang opp kampen med sine dikteriske forgjengere Bjørnson og Ibsen i denne fasen, noe som må betraktes i lys av Hamsuns posisjoneringstrang. Det er et paradoks at selv om Hamsun kritiserer dikteres samfunnsengasjement i reiseskildringen, altså så sent som i 1903, lar han seg villig utpeke til dikterpolitiker i etterkant av Bjørnsons død i 1910.

I neste kapittel viser jeg at en samlet offentlighet utroper Hamsun som den soleklare arvtager til poetokratiets trone. Hamsun trengte altså ikke å karre til seg posisjonen ved Bjørnsons bortfall. Forut for dikterhøvdingens fall utfører Hamsun imidlertid en rekke strategier som skal gjøre ham til den neste poetokraten i rekken. Til tross for Hamsuns skepsis mot dikteres samfunnsengasjement var han selv aktiv i kampen for en selvstendig nasjon. I perioden omkring unionsoppløsningen ga forfatteren ut politisk litteratur og slo hardt ned på det han oppfattet som manglende patriotisme og lojalitet.

Som vi skal se av det følgende kommer Hamsuns ambisjoner til uttrykk i artikler samt i hans skjønnlitterære produksjon. Reiseberetningen *I Æventyrland* bør leses i sammenheng med polemiske artikler samt opptredener i offentligheten i samme periode, da disse størrelsene komplimenterer hverandre og inngår i en posisjonerings- og selviscenesettelsesstrategi. Gjennom kritikk av andre dikterkolleger forsøker Hamsun å fremsette normer for hvordan forfattere skal skrive samt hvordan de bør opptre i offentligheten. Hamsun veksler mellom å hylle og å håne Bjørnson i dette tidsrommet. Både den inkonsekvente holdningen til Bjørnson og kritikken av Ibsen henger sammen med Hamsuns ønske om å rydde dominerende dikterkolleger av veien.

I ettertidens lys er det Hamsuns engasjement til fordel for tyskerne under andre verdenskrig, som forbindes med forfatterens politiske rolle. Dagens lesere tilegner seg *I Æventyrland* i lys av denne virksomheten. For bedre å forstå Hamsuns samtid som plasserte ham på poetokratiets trone, har jeg valgt å undersøke samtidens resepsjon av reiseskildringen fra 1903.

4.1.1 Selvfremstilling midtlivs

På hvilke måter skiller selvfremstillingen i forbindelse med *I Æventyrland*⁶⁵ seg fra selvfremstillingen ved gjennombruddet? Hamsuns valg av reiseskildringen som genre og reisemål er ikke tilfeldig. Mens Bjørnson og Ibsen valgte seg dannelsesreisen og Italia etter Goethes modell⁶⁶, valgte Hamsun oppdagelsesreisen, det fremmede og eksotiske. Forfatteren understreket i en humoristisk tone hvilken modig mann han var som valgte Tyrkia som mål for sin dannelsesreise, i motsetning til Goethe som «bare» reiste til Italia (Oxfeldt, 2010: 58-59). Hamsuns valg av reisemål er uttrykk for en type anti-intellektualisme og primitivisme-dyrkelse en rekke kunstnere bedrev i samme tidsepoke. Både det orientalistiske tankegodset og selve reisen som Hamsun foretok seg må betraktes i lys av Hamsuns samtids moter og verdinormer.

De dannelsesreisende dro til land som Italia der Europas fortid, historie, arkitektur og kunsthistorie hadde satt varige spor. Bjørnstjerne Bjørnson dro i 1860 til Danmark, Tyskland, Italia og Frankrike, mens Ibsen tilbrakte 27 år av sin virketid i Tyskland og Italia (Andersen, 2003: 236 og 227). Mens den dannelsesreisende kunne fordype seg i Europas historie og fortid, foretrakk enkelte kunstnere oppdagelsesreisen til Østen som representerte fremtiden, det eksotiske og det ukjente. De «usiviliserte» ikke-europeiske landene ble av mange oppfattet som «ubesmittede» av kristendom, opplysningstid og

⁶⁵Originalt *I Æventyrland*. Tittelen på utgaven fra 2009 som jeg har benyttet er modernisert til *I Eventyrland*.

⁶⁶ En rekke forfattere foretok dannelsesreiser etter modell av Goethes reise til Italia i 1786-88 som resulterte i hans *Italienische Reise* (1816-17).

industrialisering. Særlig Orienten ble populært i søken etter det opprinnelige og uberørte (Porter, 1991: 164 og Ryall, 1989).⁶⁷

I henhold til genrekonvensjonene for reiseskildringen var selvbiografiske tekstuelle elementer utbredt, og beretningene ble gjerne forstått som uttrykk for forfatterens personlighet (Ryall, 1989: 16). I *I Æventyrland* inngår forfatteren den selvbiografiske pakt med leseren. Lejeune hevder at forfatter, forteller og protagonist må være identiske dersom et verk skal kunne kategoriseres som selvbiografi. Til tross for bruk av navnløs protagonist i *I Æventyrland* er de biografiske markørene tydelige. Opplysninger om protagonisten og hans reisefølge sammenfaller med Hamsuns brevmateriale. Hamsun oppgir i et av sine brev reiseruten for turen som skulle gå gjennom «Rusland, Kaukasien, Tyrkiet til Nordeuropa» (Næss, 1995: 128). I et brev datert 17. september 1899 stilet til Bolette og Ole Johan Larsen, oppgir Hamsun at han er i Tiflis (Næss, 1995: 130). Av brevene kan vi også lese at ekteparet Hamsun bodde i Finland i tiden før reisen (Næss, 1995: 129). Det kan konkluderes med at den selvbiografiske pakten er inngått, all den tid størrelsene protagonist, forteller og forfatter er identiske. I Hamsuns samlede produksjon er det bare i avslutningsverket *Paa gjengrodde stier* at protagonist og empirisk forfatter er så nært forbundet med hverandre som i *I Æventyrland*. Kanskje var det først nå som Hamsun hadde oppnådd en viss posisjon i den norske offentligheten, at han kunne spille på sin kjendisstatus?

Måten Hamsun introduserer seg selv på i innledningen til *I Æventyrland* viser en sterk bevissthet omkring den posisjonen han har oppnådd. De reisende presenteres uten navn, men med opplysningen om at protagonisten har mottatt statsstipend: «Jeg skal med statsstipendium gjøre en reise til Kaukasien, til Orienten, Persien, Tyrkiet. Vi kommer fra Finland hvor vi har bodd et år» (Hamsun, 2009: 19). Opplysningen om stipendet⁶⁸ er det mest iøyenfallende tegnet på koketteri, men navnløsheten er uten tvil tegn på det samme.

⁶⁷I Per Thomas Andersens *Modernisme, tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur* nevnes foruten Gauguins Tahitireiser, også billedkunsteren Emil Nolde som hentet inspirasjon fra «de ville» på Ny-Guinea. Andersen understreker at orientalisme, primitivisme og eksotisme ikke var et randfenomen, men en bred bevegelse på tvers av kunstuttrykkene innefor den modernistiske æraen. Epokens kunstuttrykk var preget av søken etter utopien og forestillinger om samt projeksjoner av det fremmede (Andersen, 2008: 126 - 128).

⁶⁸Det er trolig med stolthet han annonserer at han har mottatt stipend, da han fikk avslag året i forveien (Kolloen, 2003: 220).

Navnløsheten samt opplysningen om statsstipendet må betraktes som forfatterens kommentar til egen berømmelse og kunstneriske fremgang. Hvordan fortoner navnløsheten i 1903 seg sammenlignet med navnløsheten i «Sult»-fragmentet? I 1888 bidro den sammen med forfatterens anonymitet ironisk nok til å gjøre Hamsuns navn kjent. Reiseberetningen hadde Hamsuns navn trykket på bokomslaget, men protagonistens navn forblir ukjent for leseren. Fordi Hamsun hadde fått «et navn», kunne han utelukke det fra fortellingen fra Kaukasus, men likevel være sikker på at leserne ville trekke koplingen mellom den reisende og ham selv.

Mellom «Sult»-fragmentet og gjennombruddsverket på den ene side og reiseskildringen fra 1903 på den andre er det et langt sprang. Både den sultende protagonisten henholdsvis fra 1888 og 1890 og protagonisten fra 1903 er forfatterne nære figurer, men forskjellene mellom dem er fundamentale. Mens kunstneren fra gjennombruddsverket er inntrykksvar og på galskapens rand, fremstår den reisende gjennom Kaukasus som atskillig mer selvironisk, livsbejaende og balansert.

4.1.2 Hit med kontantene!

Hamsun veksler mellom å by på sitt privatliv og å gjøre seg mystisk og utilgjengelig. Det er ikke bare Hamsuns og hans kones navn som er utelatt fra teksten. Kakhaber Loria påpeker i sin artikkel «Hamsuns kaukasiske mysterium» (2005) at heller ikke den reisendes yrke kommer for dagen. Kakhaber har merket seg at protagonisten på humoristisk vis foregir å mestre en rekke profesjoner, bare ikke skriveyrket: «Med klar ironi snakkar eg-et om seg sjølv som «misjonær», «fyrste», «etnolog», «general» historikar» [sic] og «urmakar» (Loria, 2005: 81). Som Haarder hevder utgjør forfatteres spill med egen kjendisstatus en estetisk strategi. I dette tilfellet består strategien i underkommunisert biografisk informasjon. Utelatelse av yrkestittel har etter min mening samme funksjon som utelatelsen av den reisende og hans kones navn. Hamsun vet med seg selv at leseren oppfatter protagonisten som forfatter, og kan derfor gi seg selv nye yrker etter behag. I *I Æventyrland* gir protagonisten stadig fra seg visittkort med andre menneskers navn på. Visittkortene tilhører ikke hvem som helst, men en rekke kjente

kulturpersonligheter som utgjør den reisendes kontaktflate. På subtilt vis koketteres det med Hamsuns kjendisstatus og omgangskrets samtidig som leseren minnes på navnløsheten. Forfatteren tydeliggjør sin konstruksjon. Det kan dermed trekkes en analogi til navnesekvensene i *Sult*, der protagonisten stadig finner på nye navn hver gang han blir spurt. I reiseskildringen finnes en passasje der leseren kan gjette seg til protagonistens yrke. Offiseren som truer protagonisten med arrestasjon får den reisende til å gruble over hva som vil skje dersom truslene skulle tre i kraft:

Kanskje skulle jeg nu ende mine dager i et russisk fengsel, føres lenket til St. Petersburg og levende begraves i Peter Paul-festningen. Jeg skulle uthule mitt stenbord med min magre albu når jeg satt og grublet med hodet i hånden og jeg skulle skrive fulle veggene i min usle celle med sentenser som senere ville bli utforsket og utgitt som bok. Jeg ville få all mulig oppreisning etter døden; men hva nytte hadde jeg derav nu? Jeg har aldri svermet for den heder som lå i store bronsestatuer av meg omkring i byene i Norge, tvertimot, hver gang jeg har tenkt på disse statuer etter min død har jeg heller ønsket meg verdiene for dem nu – hit med kontantene! (2009: 128-129).

Her kommenteres forfatteren som autoritetsprinsipp samt de økonomiske aspektene ved forfatterrollen. Refleksjonene omkring forfatterrollen gjør det naturlig å trekke inn Foucaults betraktninger i artikkelen «Hva er en forfatter?» behandlet i teorikapitlet. Den franske teoretikeren stiller spørsmålet om hvorvidt alt en forfatter har skrevet skal innlemmes i hans verk. Han spør seg dessuten om hva enheten «verk» egentlig er: «Før de Sade ble tenkt som forfatter, hvilken status hadde da papirene hans? Var det bare ark han ustanselig skriblet på under fengselsoppholdet?» (Foucault, 2003: 289). Hamsuns visshet om at nettopp hans skriblerier på fengselsveggene ville bli regnet som kunst av ettertiden, gir oss svaret på Foucaults retoriske spørsmål om Marquis de Sade. *Hvem* som skribler på fengselsveggen er faktisk viktigere enn *hva* som skrives der. Passasjen illustrerer altså vår tids idé om forfatteren som opphavsprinsipp og autoritetsprinsipp.⁶⁹ Sitatet ovenfor fremviser en forfatter på sitt mest selvbevisste. Han måler i likhet med *Sult*-helten den økonomiske verdien av sin litteratur.⁷⁰ Men der den ukjente forfatterspiren regner ut verdien av en enkelt artikkel, takserer den berømte forfatteren i *I Eventyrland* hele sin produksjon, ja endatil verdien av hele sin nimbus og sitt

⁶⁹Gjort rede for i teorikapitlet.

⁷⁰I Brumo og Furuseths *Norsk litterær modernisme* kan vi lese om *Sult*-heltens taksering av sin egen litteratur (2005: 114).

ettermæle. Metarefleksjonen vi er vitne til i passasjen ovenfor gjelder altså ikke forfatterrollen i alminnelighet, men Hamsuns egen rolle som forfatter og offentlig figur.

4.1.3 Hamsuns «Godhed for Menneskene»

Hvordan oppfattet samtiden Hamsuns reiseberetning? Resepsjonen anno 1903 viser en sterk bevissthet omkring selvframstilling, men man hadde ikke det nyttige verktøyet som Haarders teorier om performativ biografisme utgjør. Haarder beskriver performativ biografisme som en estetisk strategi der brokker av selvbiografisk materiale benyttes som realismeeffekt. Haarders definisjon innebærer dessuten at det bak bruken av performativ biografisme, ikke nødvendigvis skjuler seg en autentisk livshistorie.⁷¹ *Aftenpostens* omtale av «Hamsuns nye bog» minner om Haarders definisjon. Forfatteren berømmes nemlig i omtalen for «at skjænke sine Beretninger den stilistiske Belysning, som er hentet fra egne Lyskilder» (*Aftenposten*, 18. mars, 1903). At forfatteren har hentet sitt materiale fra «egne Lyskilder» forteller at det er snakk om biografisk stoff. Formuleringen «den stilistiske Belysning», indikerer at det biografiske materialet på et eller annet vis er foredlet, fremstilt eller bearbeidet kunstnerisk. Protagonisten oppfattes i anmeldelsene som forfatteren selv, men samtidig som en fiksjonalisert utgave av ham: «Af alle Hamsunfigurer er Knut Hamsun selv den mest elskværdigste» (*Morgenbladet*, 1. april, 1903). Videre i samme anmeldelse berømmes «alle de forskjellige Skikkelser som Hamsun behager at give sig» (*Morgenbladet*, 1. april). Skillet mellom implisert og faktisk forfatter vi opererer med i dag gjør det lettere å skille forfatteren som befinner seg utenfor teksten fra forfattere som befinner seg i teksten. Mens dagens fagmiljø benevner protagonisten i reiseberetningen som «den reisende», valgte Hamsuns samtid å kalle protagonist ved empirisk forfatters navn. Sitatene ovenfor viser likevel at man ikke oppfattet reisekildringens hovedperson utelukkende som en biografisk størrelse, men som en kunstnerisk bearbeidet versjon av ham.

⁷¹ Gjort rede for i teorikapitlet.

Resepsjonen fra 1903 viser at samtiden oppfattet Hamsun i all hovedsak som «ælskverdig», sympatisk og godmodig. Hjalmar Christensen beskriver forfatteren som filantrop: «[...] det blivende i disse Træk er Godhed, Godhed for Menneskene, Trang til at stryge et Barn over Hovedet» (*Bergens Tidende*, 6. april). Til forskjell fra vår tid hadde offentligheten anno 1903 altså et i hovedsak positivt inntrykk av forfatteren. Datidens sammenkopling mellom Hamsuns litteratur og ham selv, står i steil kontrast til etterkrigstidens ønske om å skille forfatteren fra hans litterære produksjon.⁷² *Dagbladets* anmeldelse av reiseskildringen viser hvor nært forbundet forfatteren var til sine bøker: «Han er tillige en betydelig Kunstner og original Personlighed, som vi i ethvert af hans Værker møder ensartet og særpreget midt i Mangfoldigheden» (*Dagbladet*, 13. mai). Virkningshistorien til *I Eventyrland* var svært forskjellig for leserne i Hamsuns samtid sammenlignet med hvordan den er for dagens lesere. Dette forklarer hvorfor man omkring århundreskiftet ønsket å kople forfatter og litteratur sammen, mens etterkrigstiden i all hovedsak har bestrebet seg på å skille disse størrelsene. Hamsuns deltakelse til fordel for okkupantene under andre verdenskrig fungerer som verkets virkningshistorie i dag.⁷³ Reiseskildringens englandshat, dyrkingen av den dominerende leder samt hierarkisering av raser peker i våre øyne i én og samme fatale retning. Vi skal merke oss at både lederkultusen og beskrivelsene av ulike menneskeraser som kommer til uttrykk i reiseskildringen, var i henhold til tidens normsystem (Zagar, 2009:13).⁷⁴ Disse ytringene var altså ikke ekstreme i forfatterens samtid. Etter min mening stenger verkets virkningshistorie sett fra vårt ståsted for tilegnelsen av den oppfatning man hadde av verket på Hamsuns tid. Ved hjelp av resepsjonen anno 1903 kan vi oppnå verdifull innsikt i datidens

⁷²Thorvald Steen, som foretok en reise med den transibirske jernbane, ca 100 år etter Hamsun, skriver i artikkelen «I eventyrlandet» (2009) om et gripende møte med den russiske lyrikeren Jevtusjenko. Russeren tar til orde for å skille forfatteren Hamsun fra Knut Hamsun «som politisk menneske». Thorvald Steen gir implisitt sin tilslutning til denne oppdelingen ved å agere stotrende, men lærenem svenn overfor den eldre dikterkollegaen (Steen, 2009). Steens artikkel illustrerer at det konstruerte skillet mellom dikter og politiker opprettet i etterkrigstiden, fremdeles holdes i hevd. Dingstad tar i *Hamsuns Strategier* opp det kunstige skillet mellom dikter og politiker opprettet etter krigen. Hamsuns litteratur hadde en politisk funksjon, hevdes det. Til tross for at Hamsuns støtte til Hitler kun var eksplisitt uttalt i artiklene (dingstad, 2003: 295). Mine funn støtter Dingstads ståsted. I neste kapittel viser jeg hvordan romanen *Den sidste Glæde* tydelig er preget av tendens, og at den langt på vei kan sies å være en fortsettelse av en av forfatterens polemiske artikler.

⁷³ Gjort rede for i teorikapitlet.

⁷⁴ I neste kapittel gjør jeg rede for lederkultusen omkring unionsoppløsningen.

forståelseshorisont. Innsikten kan i sin tur gjøre oss i stand til å forstå hvorfor Hamsuns samtid endte opp med å utpeke ham til poetokrat. Verkets virkningshistorie for leserne i Hamsuns samtid var forfatterens tidligere produksjon, hans fiksjonskarakterer samt myten han nitid hadde bygget opp om seg selv ved gjennombruddet. Dessuten var Hamsuns polemiske utfall mot andre diktere en sentral del av verkets virkningshistorie, noe som blir tydelig når vi leser anmeldelsene fra utgivelsesåret.⁷⁵

Hjalmar Christensens anmeldelse i *Bergens Tidende* 6. april er interessant fordi den er nokså motsigelsesfull. Christensen berømmer forfatteren for å ha gitt leserne «et straalende Selvportræt». Gjennom dette portrettet viser Hamsun seg med «Et stort mandigt begjær til Livet, til at fylde Sjæl og Legeme med Livet, følge det ukjendte, det vovede, Tilfældets Glæde, Terningspillet med ubestemt indsats». Men Christensen insisterer samtidig på Hamsuns «evindelig saare Nerver. Han er blød, let antastelig, han er paa en maade sky [...] Der kan fare en Kulde over hans Ansigt» (*Bergens Tidende*, 6. april). Den første karakteristikken passer etter min mening godt på den reisende i Kaukasus. Den siste karakteristikken minner på sin side mer om Hamsuns krakilske protagonister fra 90-tallsproduksjonen, enn protagonisten vi møter i reiseskildringen. *Morgenbladets* anmelder⁷⁶ sammenligner Hamsun med hans kverulante 90-tallsprotagonist Nagel idet han «gjør sig op sin Betragtning over den russiske Literatur» (*Morgenbladet*, 1. april). *Morgenbladets* og *Bergens Tidendes* anmeldelser illustrerer Haarders begrep biografisk irreversibilitet. Leserens kjennskap ikke bare til biografiske opplysninger om forfatteren, men også hans fiksjonskarakterer «klinger med» i leserens tilegnelse av verket.

Barthes hevder at tekster er et resultat av andre tekster; vårt felles tankegods er en forutsetning for dannelsen av skrift.⁷⁷ Haarders teorier om performativ biografisme kan tjene som eksempel på at Barthes' påstand også passer til tekster og materiale som faller utenfor skjønnlitterære kategorier. I anmeldelsene fra 1903 kom det frem en tydelig bevissthet omkring gråsonene

⁷⁵ Hjalmar Christensen kommer i sin anmeldelse med forsiktig kritikk av Hamsuns «lidt letsindige Udtalelser, hvori Hamsun har gjonet visse Foreteelser i vort Aandsliv» (*Bergens Tidende*, 6. April). Det kommer ikke frem hvilke lettsindige uttalelser Christensen er forbeholden til. Hamsuns angrep på norsk og russisk litteratur i reiseberetningen, karakteriseres på sin side som «klogt og uden Omsvøb» (*Bergens Tidende*, 6. April).

⁷⁶ Signatur J. Bg.

⁷⁷ Gjort rede for i teorikapitlet.

mellom fiksjon, biografi og selvframstilling. Ideer om selvframstilling har nedfelt seg i resepsjonen fra 1903, men man manglet et presist begrepsapparat av den typen Haarder gir. Begrepet performativ biografisme som ofte knyttes til samtidslitteratur, er anvendbart også på eldre litteratur.⁷⁸ Resepsjonen fra 1903 har tydeliggjort at bevissthet omkring selviscenesettelse og foredling av biografisk materiale til kunst, ikke bare gjaldt de som forfattet litteraturen, men også de som videreformidlet litteraturen til publikum.

4.1.4 Refleksjoner over forfatterrollen

Hamsun insisterer på at dikterens rolle skal være «sangerens» og «fortællerens», helt til offentligheten i 1910 tildeler ham rollen som opinionsdanner og «kriger».⁷⁹ Det foregår en utvikling i Hamsuns forståelse av forfatterrollen fra like før århundreskiftet frem til han inntar poetokratiets trone i 1910. Denne perioden i Hamsuns forfatterskap står i inkonsekvensens tegn. Hamsun polemiserer mot andre forfattere i stor skala, men det er ikke alltid at dikteren selv går fri av den kritikken han retter mot andre. Helt fra starten av karrieren hadde Hamsun erfart at negativitet gir publisitet. Hamsun holdt rosende foredrag over forfattere i realismetradisjonen i den første amerikaperioden. Mens disse foredragene knapt nok nevnes i dag, endte den polemiske foredragsrekken fra 1891 opp med å avføde en diskurs og lansere en forfatter.⁸⁰ Med Blooms termer kan det hevdes at Hamsuns hån av poetokratiet og hans dominerende dikterkolleger er kampen mellom «Laos and Oidipus at the crossroads», mellom Hamsun og hans litterære fedre og forbilder. Forfatterens lanseringsstrategi var både ved gjennombruddet og rundt århundreskiftet å kritisere andre forfatters skrifestil samtidig som han skisserte opp en poetikk og en forfatterrolle som passet til hans egen litteratur.

⁷⁸ Også gjort rede for i forrige kapittel.

⁷⁹ I henhold til tidens terminologi representerer «sangeren» den «rene» dikterrollen. «Krigeren» representerer den samfunnsengasjerte dikter. Terminologien går igjen i en rekke anmeldelser ved kroningen av Hamsun til poetokratiets trone.

⁸⁰ Eksempelet ble nevnt i forrige kapittel. Foredragene fra 1891 ble klassikere på tross av at vi i dag kun sitter igjen med restene av dette «kunstverket», nemlig den skriftlige delen av det – Hamsuns manus til en uforglemmelig forestilling.

I *Aftenposten* 7. februar 1897 publiserte Hamsun artikkelen «Mod Overvurdering af Digtere og Digtning».⁸¹ Kritikken mot diktningen som behandler «Alverdens aktuelle Spørgsmaal» og angrepet på litteratur skrevet som folkeopplysning, er en reprise av kritikken Hamsun lanserte ved gjennombruddet. Etterlysningen av «Fantasi og Følelse» minner også om foredragsrekkens budskap. Lie og Ibsen angripes eksplisitt, men er sannsynligvis ment for å ramme også Kielland og Bjørnson. Det er syttiårenes diktning som var preget av «demokratiske Nyttebestræbelser» som er målet for Hamsuns angrep, noe som minner om foredragsrekkens ankepunkter mot de fire store (Hermundstad, 1998: 119). Nytt for artikkelen fra 1897 er kritikken av poetokratiets⁸² stilling i Norge: «Store Digtere har i lang Tid været altfor store for vort lille Land [...] Det er visstnok ikke et Folk i Verden, hos hvem Digterne i den Grad har Ledelsen i sine Hænder som vort» (Hermundstad, 1998: 122). Og videre: «De [dikterne, min anm.] er Herrer i Kunsten, de skjøtter Politiken, de forkynder Religion, de besørger Tænkningen» (Hermundstad, 1998: 122). Uttalelsen virker krass særlig med tanke på at Hamsun selv skulle innta poetokratrollen ikke mange år senere. Hamsuns utsagn var like fullt i tråd med høyrekretsers kritikk av Bjørnsons spesielle stilling i norsk offentlighet. Mens venstremannen Sars insisterte på at Bjørnsons slagkraftighet nettopp skyldtes hans kombinasjonsvirksomhet, var ordet «dikterpolitiker» et skjellsord i høyrekretser.

Dikterne som dominerer offentligheten kritiseres ikke bare for å blande diktning og politikk, men også for å være opptatt av bøkens avkastning (Hermundstad, 1998: 121). Hamsun stiller opp to ulike forfatterroller som fremstilles som uforenlige. Mens den ene forfattertypen er opptatt av julesalget og lagrer opp penger, trosser den andre forfattertypen ulidelige produksjonsvilkår og ofrer seg for kunsten:

For Digterne er ikke efter sin Oprindelse en bosat og skattebetalende Stand. De er Vagabondsjele, er de, i Slægt med Lirekassemænd. Ak, de er jo ikke Huseiere og Næringsdrivende, de holder ikke Kontor, de arbeider, naar Guds Naade falder paa dem [...] Og naar Natten kommer, saa falder han i Søvn paa en Trappe, eller han gaar tilskogs, eller han gaar ind i Fjeldene [...] Men for alle stemmeberettigede Borgere i Landet skal det jo være et evigt Under, hvordan den Fyr holder Liv i sig. [...] Er Ulykken meget ude en Dag, saa hægtes han ovenikøbet og sættes til at plukke Drev. For han har ingen

⁸¹ Opprinnelig et foredrag holdt i Det norske Studentersamfund samme år.

⁸² Hamsun bruker ikke begrepet poetokrati, men fenomenet kritiseres like fullt.

Penger hokret sig til paa sit Talent, og han er en rodløs Mand, en Løsgjænger uden Pas [...] (Hermundstad, 1998: 126).

Kunstneren som forsaker materielle og fysiske behov er i tråd med livsvilkårene til *Sult*-protagonisten. Den romantiske kunstnermyten dyrket *on stage* og *off stage* ved gjennombruddet samsvarer med forfatterrollen som hylles i den siterte passasjen. Heller ikke *Sult*-protagonisten holder kontor, men arbeider når inspirasjonen treffer ham.

Hamsun ønsket seg ved gjennombruddet en avansert litteratur fremfor underholdningslitteratur for allmuen.⁸³ I artikkelen fra 1897 er det motsatt ståsted som kommer til uttrykk. I sin kritikk av dikterne i «Folkeoplysningens og Folkeopdragelsens Tjeneste» skriver Hamsun: «Digteren var paa den Tid [syttiårene, min anm.] en Magt. Han gik ikke gjennom Verden og underholdt Mennesker, nei han rysted, bedrøvet og dræpte dem» (Hermundstad, 1998: 119-120). Forfatterne kan altså underholde, men bør holde seg unna «Strid og Diskussion og Forkyndelse» (Hermundstad, 1998: 120). Kritikken av dikterne som befatter seg med samfunnsspørsmål, som driver med «Strid og Diskussion» er kritikk som like gjerne kan rettes mot Hamsun selv, særlig etter at han trer inn i poetokratrollen etter Bjørnsons død. Moralisering og samfunnsrefs dominerer store deler av Hamsuns litteratur etter 1910. Også forut for Hamsuns rolle som poetokrat viste han seg som en samfunnsengasjert dikter. *Redaktør Lynges* der *Verdens Gangs* redaktør ble anklaget for manglende patriotisme ble publisert allerede i 1893. Dessuten publiserte han dikt av patriotisk karakter i det politiske bladet *Strax* (Ferguson, 1996: 226).

Kritikken av poetokratiet fortsetter i *I Æventyrland*. Hamsun beklager at dikterne har gått fra å være «sangere», «fortellere» og «stemningsydere» til å bli oppdragere og reformatorer (Hamsun, 2009: 147). Kritikken av Ibsen er dessuten en implisitt kritikk av poetokratiet. Det rakkes kraftig ned på at samfunnet har gjort diktere som Ibsen til tenkere (Hamsun, 2009: 147).

Retorikken i omtalen av andre diktere i denne perioden går ut på å fremstille disse som tilårskomne, utdaterte og korrumperte. I artikkelen fra

⁸³Både i kritikken av Kristofer Janson fra 1888 samt i foredragsrekken fra 1891 kritiserte Hamsun underholdningslitteratur. I stedet for litteratur der de elskende fikk hverandre til slutt, burde forfatterne skrive om særskilte sjelstilstander.

1897 anklages de dominerende dikterne for å skrive «hjertevisen Digtning» og bøkene deres er «gamle Menneskers Bøger» som er «skrabet sammen med skjælvende Hænder, skrevet under tomme, ubetonede Tilstande» (Hermundstad, 1998: 122). «Ung versus gammel» brukt som kontrastpar er dessuten fremtredende i et åpent brev til Bjørnson samt i artikkelen «Gamle Digttere og unge» der Ibsen kritiseres. Både brevet og artikkelen ble publisert i avisen *Forposten* i 1904. Bjørnsons helomvending i unionssaken vakte Hamsuns harme:

De sto i sytti Aar paa den ene Side, i Deres en og syttiende fandt de at Deres Plads rettelig var paa den anden Side. Alderdommen tror alltid at den blir visere og visere, men [sic] den i Virkeligheden som oftest blir dummere og dummere (Hermundstad, 1998: 134).

Det er verdt å merke seg at Hamsuns retorikk i det åpne brevet i stor grad går ut på å fremstille den tilårskomne giganten som avfeldig og bestikkelig. Han hevder at Bjørnson ville ha fått et atskillig bedre rykte både hos svensker og nordmenn dersom han hadde holdt seg rank i unionsstriden. Det underliggende budskap er at ungdommen med sin idealisme er å foretrekke fremfor alderdommen: «Vær tryg for, enkelte av *os Yngre* reiser lidt omkring, vi træffer andre Mennesker, mindst ligesaa mange som De, og *af nyere Aargange*, vi hører et og andet» (Hermundstad, 1998: 134) [mine uth.]. Hamsun hedrer den unge Bjørnson som nektet å bøye av da Stadtteatret i Wien tilbudte ham en stor sum for å endre slutten på det kontroversielle dramaet *Leonarda*. Dermed gis en fremstilling av unge forfattere som ubestikkelige og prinsippfaste: «De var ikke dengang saa fri og frank som nu, og De stod ikke i saa mægtigt et Formuesbeløb i Gausdals Ligningsliste, saa De hadde god Grund til at betænke Dem paa et afslag af den Art» (Hermundstad, 1998: 135). Ifølge Hamsuns retoriske fremstilling er det alderen og medgangen som har korrumpert hans tidligere forbilde. Bildet som tegnes opp av den eldre Bjørnson er en formuende og komfortabelt anlagt dikter. Han har betydelig makt og innflytelse, men misbruker ifølge Hamsun sin posisjon til å skaffe seg personlige fordeler (Dingstad, 2005: 126). Hamsun mer enn antyder at Bjørnson ikke lenger er egnet til å sitte på poetokratiets trone: «Da De reiste bort, stod Deres Plads tom hjemme, indtil De kom tilbage – og aldrig indtog den mere» (Hermundstad, 1998: 135).

Tidligere samme år og i samme avis publiserte Hamsun artikkelen «Gamle diktere og unge» om Henrik Ibsen brev. Ibsen fremstilles som en humbugmaker som skriver gåtefullt og uforståelig med hensikt (Hermundstad, 1998: 129-130). Som Bjørnson portretteres Ibsen som en pamp med heldig økonomisk stilling: «[...]der tumles velbjerget med megen jordisk Mammon [...]. Her kan de Yngre lære noget, saaledes skal man kunne skrive til sin Forlægger [...]. Send mig 1000 Kroner med smaa Mellemrum, kjøb Obligationer for Resten» (Hermundstad, 1998: 132).

I 1907 fortsetter Hamsuns ungdomskultus i talen «Ærer de Unge» i Det norske Studentersamfund. Han tar til orde for å snu om på det fjerde bud. Det er foreldrene som skal ære sine barn, ikke omvendt, hevder Hamsun (Hermundstad, 1998: 137). Åtti-åringer som begravnes, har allerede vært døde i tyve, tredve år, påstås det. De er bare ikke blitt begravet før (Hermundstad, 1998: 157). Dyrkingen av ungdom samt en tilsvarende forakt for alderdom gjennomsyrrer Hamsuns sakprosa og skjønnlitteratur. Karakteristikk av gamle mennesker som levende lik finnes også i forfatterens skjønnlitterære produksjon.⁸⁴ Den forfatterenære protagonisten i *Den sidste Glæde* forteller resignert at en dikters formkurve daler etter han er fylt femti år (Hamsun, 1976: 51). Hamsuns hyllest til ungdommen i kombinasjon med krasse uttalelser om eldre mennesker, klinger hult sett i sammenheng med den generelle forakten for svakhet som kommer til uttrykk i Hamsuns forfatterskap. Forfatterens tilslutning til Hitlers elitistiske ideologi forsterker den moderne leserens ubehagsfølelse i tilegnelsen av denne type tekster. Hva gjelder ungdomskultusen og dyrkingen av det vitale og driftige i Hamsuns tekster, samsvarer de med tiden han levde og virket i. I neste kapittel viser jeg dette i hyllestene i anledning forfatterens 50-årsdag. I utpekingen av Hamsun som ny poetokrat fremheves nettopp hans ungdommelighet, virilitet og kraftfullhet.

Ibsen og Bjørnson fremstilles i *Forposten* som gamle, men uten visdom, mektige, men integritetsløse, bestikkelige og forfengelige. Dingstad antyder i «Artikler i utvalg» at Hamsun med sine karakteristikk av de eldre dikterkollegene rydder plass til seg selv (Dingstad, 2005: 127). Selv om

⁸⁴I *Den sidste Glæde* beskrives Josefines gamle og hjelpeløse far som et «ukreper lik», som det allerede lukter av (Hamsun, 1976: 112).

Hamsun ikke lenger kan kalles ungdom i 1904 er han likevel betraktelig yngre enn sine kolleger. Hamsuns ungdom og idealisme i motsetning til forgjengernes alderdom og pengegriskhet er det implisitte budskapet i angrepene fra 1904. I denne sammenheng bør også Hamsuns hyllest i anledning Bjørnsons 70-årsdag i 1902 nevnes. Diktet forteller at Bjørnsons dominerende skikkelse en gang vil forsvinne fra offentligheten: «Saa en kvæld vil Stumhed ruge / langs vor lange Kyst. / Fjælde staar og lytter, bier – ingen svarer, Landet tier. / Naar han tier blir der tyst» (*Dagbladet*, 27. apr.). Diktet ble kjent og kjær, og avisene trykket diktet opp igjen i 1910 da Bjørnson døde. Hamsun forutså symbolvakuumet som oppsto i etterkant av Bjørnsons død, og med hylningsdiktet minnet forfatteren offentligheten på behovet for en arvtager etter symbolskikkelsen Bjørnson. Hylningsdiktet bør etter min mening ses i sammenheng med tekstene der Hamsun forsøker å skyve sine konkurrenter ned av poetokratiets trone for selv å innta posisjonen.

Samme år som Hamsun fremstiller Ibsen og Bjørnson som pengekjære og korrumperte, gir han selv ut *Sværmere*, bestilt av Gyldendal i anledning julesalget. Bestillingsverket måtte kunne leses av hele familien, noe som førte til at Hamsun måtte legge bånd på seg hva gjaldt erotiske skildringer (Kolloen, 2003: 249). At forfatteren gir avkall på kunstnerisk frihet og tilpasser litteraturen etter markedet, står ikke i stil med idealet om den lidende kunstner fra artikkelen «Mod Overvurdering af Digtere og Digtning» fra 1897. *Sværmere* som er en lett tilgjengelig folkelivsskildring, betraktes gjerne som et skille i Hamsuns forfatterskap. I romanen skriver forfatteren underholdningslitteratur der de elskende får hverandre til slutt – nettopp den typen litteratur som han kritiserte i foredragsrekken. Den underholdende og tilgjengelige *Sværmere* bidro sammen med andre episke romaner med bredt personregister til å gjøre Hamsun til folkeeie.

Etter utgivelsen av *Sværmere* fulgte underholdningsbøker som *Benoni* og *Rosa* (1908). I 1906 utkommer første bok i vandrertilogien *Under Høststjærnen*, og teksten «På klinik». Dessuten ble de tre første kapitlene av *Den sidste Glæde* publisert i *Samtiden*. I 1909 utkom nummer to i rekken av Vandrertilogien *En vandrør spiller med sordin*. De nevnte tekstene illustrerer at Hamsun befinner seg i en overgangsfase og er på vei mot poetokratollen.

Som Kolloen hevder tilegner Hamsun seg en ny måte å skrive på i denne perioden (Kolloen, 2005: 48). Han inntar i flere verker betrakterrollen i forhold til sine karakterer, og bringer dessuten tendens inn i litteraturen (Kolloen, 2005: 48). Selvfremstillingen bærer i enkelte av tekstene preg av en forfatter med ustabil psyke. Teksten «På klinik» signert Knut Hamsun, utgitt i kristianiaavisen *Posten* er særdeles selvutleverende. Forfatterens åpenhjertige vitnesbyrd om sin innleggelse på psykiatrisk klinikk var førstesidestoff og førte til høye salgstall (Kolloen, 2003: 256). Sykdommen neurasteni setter sitt preg på den forfatternære protagonisten i Vandrertilogien. Neurasteni, som var en sosialt konstruert sykdom, ga en viss status da den var forbundet med høy intellektuell kapasitet og en moderne livsstil (Rees, 2011: 15-16). Måten psykisk sykdom kommer til uttrykk på i den litterære produksjonen ved gjennombruddet og i perioden omkring århundreskiftet er svært forskjellige. Vandreren fra trilogien har sin melankoli, resignerthet og sine nerver under kontroll, mens *Sult*-protagonistens opphold i rådstuen og plutselige raseriutbrudd er preget av irrasjonalitet, galskap og psykotiske tilstander.

I underholdningsromanene *Sværmere* og *Benoni og Rosa* er det imidlertid ingen nære forbindelser til hovedpersonene. Disse verkene kan dermed sies å peke frem mot Hamsuns produksjon fra Segelfossbøkene og fremover.

Hamsun utviklet ifølge Ferguson en ansvarsfølelse overfor Norge som selvstendig nasjon i etterkant av unionsoppløsningen i 1905 (Ferguson, 1996: 224). Ferguson hevder at bok nummer to i Vandrertilogien *En vandrør spiller med sordin* fra 1909 viser Hamsuns «første og sjarmerende tilslørt syn av Hamsun ved begynnelsen av hans katastrofale karriere som fedrelandsvenn» (Ferguson, 1996: 225). Forfatteren gir i *En vandrør spiller med sordin* uttrykk for sitt reaksjonære syn i forbindelse med kvinnesaken, de stadig voksende lønnskravene blant arbeidere samt industrialiseringen av Norge. Jeg slutter meg til Fergusons observasjon om Hamsuns tiltagende samfunnsansvar i denne perioden, men dette kommer ikke til uttrykk for første gang i 1909 som Ferguson påstår. Utgivelsen av det som skulle bli de tre første kapitlene i *Den sidste Glæde* (1912) i 1906 viser Hamsuns nye og refsende stemme i skjønnlitterær innpakning. Teksten står i skarp kontrast til den forfatterrollen

Hamsun skisserte opp i 1897. En forfatternær protagonist henvender seg til leseren med sine formaninger. Formen i utgivelsen fra 1906 samt i resten av verket som ble utgitt i 1912 vitner om en forfatter som utforsker både en ny forfatterrolle og en ny forfatterstemme. Sivilisasjon og kultur på den ene siden og natur på den andre dominerer Hamsuns senere produksjon. Den reaksjonære, moraliserende stilen som finnes i teksten fra 1906 og i romanen fra 1912 beholdes utover i forfatterskapet, men tekstene står likevel i en særstilling i forfatterskapet. Kombinasjonen av et utilslørt reaksjonært innhold og en ekstremt didaktisk holdning som kommer frem av leserhenvendelsene, fremstår som ekstreme utslag av forfatterens tendens til moralisering. Protagonisten som har søkt seg bort fra menneskene og lever på primitivt vis i en gamme, sammenligner sin egen tilværelse med leserens:

Det er et liv som du ikke har skjøn på. Du har dit hjem i byen, javel, og du har møbleret det med nips og skildrierier og bøker; men du har kone og pike og hundrede utgifter. Og vaken og isøvne må du kapspringe med tingene og har aldri fred (Hamsun, 1976: 8).

Videre heter det: «Behold du dine åndeligheter og bøker og kunst og aviser, behold også dine kaféer og din whisky [...]» (Hamsun, 1976: 8). Mens Hamsun utover i forfatterskapet gjør sine fiksjonskarakterer forkvaklet av sivilisasjon eller sindige av å leve i pakt med naturen, er det i ovennevnte tekster en forfatternær protagonist som forsaker sivilisasjonen:

Nu har jeg gåt ind i skogene. [...]. Denne gang er jeg ikke gåt ut som træl og vagabond. Jeg er pengestærk og overnæret, døsigt av medgang [...]. Jeg forlot verden som en sultan forlater fet mat og harem og blomster [...]» (Hamsun, 1976: 7).

Sammenligner vi forfatterrollen som kommer til uttrykk i disse passasjene med den forfatterrollen stilt opp som ideal i artikkelen «Mod Overvurdering af Digtere og Digtning», kommer Hamsuns utvikling tydelig frem. Dikteren etter Hamsuns idealer i 1897 ofret seg for kunsten, gikk «ind i Fjeldene» eller «tilskogs» uten tanke for sine materielle behov. Den forfatternære protagonisten fra 1906 går derimot inn i skogene med alle sine økonomiske og materielle behov dekket. Mens Hamsun i 1897 kritiserte forfattere som «rysted» og «bedrøvet» menneskene, og som bedrev «Strid og Diskussion og

Forkyndelse», viser teksten publisert i *Samtiden* at forfatteren har forlatt sine tidligere idealer og byttet ståsted. Teksten kan nettopp karakteriseres som forkynnende med sitt entydige budskap fremsagt i en moralistisk tone, og peker dermed frem mot den rollen som riksrefser og nasjonens samvittighet Hamsun inntar i 1910.

Hamsuns holdning til Bjørnson svinger fra den ene ytterligheten til den andre i epoken omkring århundreskiftet. I 1902 hyller han diktergiganten på hans 70-årsdag, en hyllest som verdsatt av jubilanten. Samme år bruker Bjørnson sin innflytelse for å hjelpe Hamsun ut av økonomiske vanskeligheter (Kolloen, 2003: 234). I 1904 kaller Hamsun dikterpolitikeren et «svin» fordi han snudde i unionssaken (Ferguson, 1996: 227), men mottar samme år hjelp og støtte fra Bjørnsons sønn som setter opp fiaskoen *Dronning Tamara* på nasjonalteatret (Ferguson, 1996: 205). De krasse uttalelsene og den skiftende holdningen til Bjørnson kan betraktes som uttrykk for Hamsuns evne til å posisjonere seg i det offentlige rom. Indignasjon og forargelse var blant Hamsuns viktigste mediestrategier like fra gjennombruddet. Hans fordømmelse av Bjørnson for manglende patriotisme fra 1904, var glemt få år senere i forbindelse med hundreårsjubileet for Wergeland i 1908. Hamsun hedrer Bjørnson som Wergelands arvtager: «Om Wergeland havde bestilt sin Efterfølger, saa kunde han aldrig have faat en rigere og rigtigere udrustet Herresjel end Bjørnstjerne *Bjørnson*; nævner man en af dem i Norge, saa er den anden nævnt [...]» (Hermundstad, 1998: 173). Hamsuns opptreden som folketaler bidrar på sin side til at offentligheten betrakter ham som arvtager etter Bjørnson og Wergeland. Begges særskilte stilling i norsk offentlighet hang sammen med deres evner til å nå ut til folket fra talerstolen. I *Aftenpostens* omtale heter det:

Allerbagerst – oppe paa Nationaltheatrets Balkong – mod en Baggrund af Wergelandske Initialer stod det unge Norge i Knut *Hamsuns* Skikkelse. Og det unge og det gamle Norge flød sammen i hans Tale [...] *Hamsun* trådte frem. Lidt graa langs Tindingerne, men ung i Stemmeklang. Ai- hvor han mindede om Bjørnson! (Hermundstad, 1998: 170) [Originale uthv.].

Aftenpostens omtale gir en forsmak på offentlighetens samstemte kroning i 1910 av Hamsun som nummer tre i rekken av norske poetokrater. Ønsket om

kontinuitet og tradisjon som kommer til uttrykk i statet, skyldes at Norge var en ung nasjon som trengte markante symbolfigurer for å konstruere en nasjonal identitet.

5 Hamsun i Bjørnsons fotspor

Robert Ferguson skriver i *Gåten Knut Hamsun* (1996) at Hamsun utropes til «hoffdikter» i etterkant av Bjørnsons død i 1910 (Ferguson, 1996: 230). Samme år som den store dikteren faller fra, feirer Hamsun sin 50-årsdag, noe som kan tenkes å ha vakt blandede følelser hos den ambisiøse forfatteren. Hamsuns nye funksjon kommenteres ikke bare av Ferguson, men også av Hamsunbiografen Ingar Sletten Kolloen. Jeg har imidlertid merket meg at hverken Ferguson eller Kolloen i nevneverdig grad har gransket offentligheten anno 1910 for å belyse denne påstanden.⁸⁵ Derfor har jeg valgt å gå til originalkildene for å undersøke hvordan Hamsuns nye rolle kommer til uttrykk i offentligheten anno 1910.

I aviser fra dette året sørges det over Bjørnsons død. Landet hadde mistet en folkekjær dikter, men i like stor grad sørget man over en stor åndelig og politisk leders bortgang. Ønsket om en ny førerskikkelse som kunne fylle «maktvakuumet» som oppsto er påtagelig. Hvor kom dette ønsket fra? Og hvorfor skulle nettopp dikterne lede an? Norge hadde allerede hatt en tydelig «dikterpolitiker» i Henrik Wergeland som tok et betydelig ansvar i forbindelse med dannelsen av nasjonen Norge. Han banet dermed vei for både Bjørnsons og Hamsuns markante stilling i offentligheten. Jeg skal i det følgende forsøke å vise hvilke strategier som ble tatt i bruk for å skape en tydelig nasjonal identitet i hovedsak før og etter unionsoppløsningen i 1905, og hvilken rolle dikterne spilte i offentligheten.

5.1.1 Nasjonsbygging i etterkant av 1814

I 1814 var Norge blitt en egen stat, men manglet en sterk felles nasjonal kultur (Sørensen, 1997: 25). Etter 400 års underlegenheter i union med Danmark vokste det frem en markant nasjonalfølelse under unionen med Sverige (Ferguson, 1996: 225-226). Den norske historieskrivingen skilte seg ut fra den svenske og den danske, da vår historiefremstilling i særlig grad var knyttet til fremskrittstroen og nasjonens fremvekst. Dette skyldtes at vi først fikk vår

⁸⁵Ferguson henviser til en lokalavis der Hamsun portretteres som lederskikkelse. Dessuten refererer han til *Verdens Gang* 09.08.1910 (Ferguson, 1996: 230).

nasjonale selvstendighet i 1905. Historieskrivingen var dermed underlagt en «klar politisk og sosial funksjon» (Sejersted, 2003: 18-19).

Henrik Wergeland var uvurderlig med sin deltakelse for å skape en norsk felles identitet. I 1834 holdt han en tale på Eidsvoll der han knyttet sammen historien om den norske selvstendige nasjonen i middelalderen og den nye staten. Historikerne Rudolf Keyser og P.A. Munch fremstilte den norske historien i samme ånd som Wergeland. Middelalderens selvstendighetsperiode ble fremstilt som en «gullalder», mens perioden under Danmark ble fremstilt tilsvarende dyster (Sørensen, 1997: 26-27). Også Ernst Sars forsøkte å tegne en kontinuitetslinje som gikk helt tilbake til vikingtiden.⁸⁶ Den norske identiteten som skisseres opp gjennom historieskrivingen, er i påfallende stor grad konstruert.

Etnisitet, søkingen etter den norske «rase», ble tillagt særlig vekt i jakten på den norske identiteten. At dikterne hylles ut fra «norske» trekk i utseende og lynne, må ses som et ledd i denne etnisitetsdyrkingen. Både Keyser og P.A Munch samt Ernst Sars vektla etnisitet i søkingen etter det «typisk norske». Keyser og Munch beskjeftiget seg i 1830-årene med nordmenns angivelige opphav og hevdet at Norges innbyggere etnisk sett skilte seg fra lignende folkeslag som for eksempel svenskene. Ifølge historikerne var vi mer «renrasete» enn andre germanske folkeslag (Sørensen, 1997: 27). Vår nære krigshistorie tatt i betraktning, gir slike kategoriseringer moderne lesere en sterk ubehagsfølelse. Som vi skal se i det følgende var denne typen karakteristikk utbredt i samtiden, og en del av jakten på det «typisk norske».

Ikke bare historieskrivningen, men også kunstproduksjon og språkdannelsen i nasjonsbyggingsfasen var preget av en søken etter norske kulturuttrykk.⁸⁷ Dikterne anså det som sin oppgave å bidra til det nasjonsbyggende prosjektet, og både Bjørnson og Ibsen skrev verker i tråd med den rådende nasjonalromantiske ideologi.⁸⁸ Sagaene⁸⁹ og norsk bondekultur⁹⁰

⁸⁶ Dette synet sto i opposisjon til skandinavistenes, der unionstiden med sin embetsmannskultur ble betraktet som en forutsetning for politisk og sosial utvikling (Fulsås, 2010).

⁸⁷ Asbjørnsen og Moes innsamling av folkeeventyr og sagn må betraktes som en del av en kollektiv identitetssøking (Andersen, 2003: 196). Det danske språket ble av mange oppfattet som fremmedartet, og Ivar Aasens innsamling av norske dialekter som startet i 1842, dannet grunnlaget for konstruksjonen av nynorsk som for mange lå nærmere deres eget talemål.

⁸⁸ Det bør nevnes at Ibsen senere tok avstand fra nasjonsbyggende litteratur etter Norge ikke bisto danskene i det prøyssiske angrepet i 1864 (Andersen, 2003: 238).

var viktige inspirasjonskilder.⁹¹ Det er imidlertid verdt å merke seg at dikterne var vel så mye rikssynsere som forfattere. Robert Ferguson forklarer forfatternes sterke posisjon med Norges manglende aristokrati i tradisjonell forstand (Ferguson, 1996: 226). I stedet fikk forfatterne en slags opphøyet posisjon. Ibsen, Bjørnson, Kielland og Lie fungerte som en slags nasjonens samvittighet på 1870 og 80-tallet (Ferguson, 1996: 226). Begrepet «poetokrati» lanseres av Ernst Sars.⁹² I *Bjørnsons Plads i Norges politiske Historie* (1902) skriver den toneangivende historikeren at det er bare «til dagligdags og i Magsveir» at de tradisjonelle politikerne strekker til:

I stærkt bevegede Tider, naar de høieste og vanskeligste Opgaver melder sig til Løsning, kræves der Medvirkning af andre og større kræfter. Politikerne maa da finde sig i, at Poeter og Profeter blander sig ind i deres Bedrift med sin Fantasering og Moralisering; de maa finde sig i et slikt «Poetokrati» som det, hvorved de store Tider i norsk politisk Historie siden 1814 har været karakteriseret (Sars, b. IV, 1912: 284).

Sammenkoplingen mellom dikter og politiker karakteriseres av Sars som spesielt vellykket i Norge. Det norske folk har i særlig stor grad vært

⁸⁹ At emner og skrivestil i perioden henter inspirasjon fra middelalderen passer ypperlig med at nasjonen i denne epoken var selvstendig, jamfør Wergelands, Munch og Keyzers fremstilling. I Bergens Tidende 27. april, 1910, dagen etter Bjørnsons død, berømmes han for å ha benyttet seg av «emner fra den gamle norske historie». Den ordknappe sagastilen karakteriseres som en «frigjørelse spesielt fra den Oehlenschlägerske graatferdidghet og ordrike veltalend» (Bergens Tidende 27. april, 1910). Norsk emnevalg og skrivestil berømmes altså ikke bare fordi dikteren skapte «et persongalleri saa levende og ægte, som vi ikke tidligere kjendte det» men vel så mye fordi han lot seg inspirere av norsk tradisjon fremfor å ty til den toneangivende danske romantikeren.

⁹⁰ Bondekulturen var så avgjørende en viktig byggestein i konstruksjonen av den norske identiteten, nettopp fordi den dannet en motpol til det danske (Sørensen, 1997: 25-26). Det er imidlertid på sin plass å understreke at det ikke var bøndene selv som fremhevet egen kultur, men snarere representanter for den norske embetsmannsstanden. Både Wergeland og Bjørnson fremhevet bondekulturen i sin diktning (Sars, 1912: 275), men kom begge fra embetsmannssjiktet. ifølge den svenske historikeren Bo Stråth, må fremstillingen av bondekulturen som erkenorsk til dels betraktes som en konstruksjon. Han skriver i *Union och demokrati* (2005) at den norske bondestanden i stor del var utsatt for påvirkning utenfra: «Det som kallades urnationellt var i själva verket till en stor del ingenting annat än en nationell tillägnan av en europeisk kultur» (2005: 518). Stråth kan ha rett i at bondekulturen muligens ikke var et særnorskt fenomen. Det er imidlertid på sin plass å presisere at bøndene hadde en helt spesiell stilling i Norge. De var selveiende, og i motsetning til våre naboland hadde vi ikke føydale tilstander (Fulsås, 2010). Narve Fulsås skriver at aristokratiet i Norge ble «deklassert og sokk ned i bondestanden».

⁹¹ Henrik Ibsen skrev skuespill som *Gildet paa Solhaug* (1856), *Hærmændene paa Helgeland* (1858) og *Kongsemnerne* (1863). Bjørnstjerne Bjørnson skapte de historiske dramane *Kong Sverre* (1861) og *Sigurd Slembe* (1862), og bidro dessuten med bondefortellinger som *Synnøve Solbakken* (1857) og *Arne* (1859).

⁹² Gulliksen påpeker at begrepet poetokrati ble nevnt i *Morgenbladet* allerede i 1896, men at Sars «annekterte» uttrykket og ga det den betydning vi i dag vanligvis forbinder med uttrykket (Gulliksen, 2003: 19).

«behersket og repræsentert af sine Digtere» siden 1814. Med «*Henrik Wergeland* som den centrale Skikkelse i den ene og *Bjørnstjerne Bjørnson* i den anden af de to store Brydningstider [...]» (Sars, 1912: 268).

Utsagnet som berømmer dikternes samfunnsengasjement og gir ordet «poetokrati» en positiv betydning, ble lansert i 1902 få år før unionsoppløsningen. De to brytningstidene det henvises til er tiden etter 1814, da Norge fikk sin egne grunnlov, og perioden før og etter unionsoppløsningen.

5.1.2 Bjørnson som symbolfigur

Bjørnson og hans fremtredende rolle i offentligheten, omtales av Sars med uforbeholden begeistring. Dikteren hadde ifølge Sars de egenskaper som «pleier at karakterisere de store Handlingers Mænd, [...] nemlig den: at kunde samle al sin Kraft og al sin Opmerksomhed paa et enkelt Punkt og være helt der [...] hvor et slag skal staa» (Sars, 1912: 281). Mens enkelte i samtiden hevdet at Bjørnsons noe ujevne nivå som forfatter skyldtes hans politiske virke, insisterer Sars på at hans politiske engasjement «ikke har hindret ham i at blive vor største Digter» (Sars, 1912: 285). Sars sitt forsvar av Bjørnson må ses i sammenheng med historikerens politiske ståsted. I likhet med Bjørnson var han engasjert venstremann (Koht, 1954: 253). Det var ikke alle som sluttet seg til dyrkingen av dikterens kombinasjonsvirksomhet. I høyrekretser ble «Digterpolitikeren» benyttet som et skjellsord om Bjørnson. Enkelte anerkjente ham imidlertid som diktergeni, men ønsket ingen befatning med politikeren (Stenseth, 2010).

Av de fire store var det utvilsomt Bjørnstjerne Bjørnson som var den mest markante skikkelsen i offentligheten. Per Thomas Andersen hevder at «Knappt noe annet enkeltmenneske kan ha hatt større politisk betydning for utviklingen i vårt land uten en formell maktposisjon» (2003: 226).⁹³ Etter hvert ble unionssaken et av de mest brennhete politiske temaene. Som i en rekke andre politiske saker engasjerte Bjørnson seg, og tok dermed på seg arven fra Wergeland som nasjonsbygger. Forfatterens evner som folketaler, hans karisma

⁹³Bjørnson huskes vel så mye for sitt samfunnsengasjement, som for sin diktning. Som Andersen påpeker, er det lite av hans dramatikk som blir spilt, og lite av hans litteratur som blir lest (Andersen, 2003: 226).

og lederegenskaper gjorde ham uhyre innflytelsesrik. Det faktum at Bjørnson ble betraktet som inkarnasjonen av det «typisk norske» og at han dessuten fungerte som en samlende symbolfigur, ga ham et enormt nedslagsfelt.

Bull som var student i unionsoppløsningsåret ble del av det ideologiske nasjonsbyggingsprosjektet. I «Francis Bull – mellom empiri og retorikk»⁹⁴ (2001) viser Sejersted hvordan Francis Bull fremstiller Bjørnson som inkarnasjonen av det norske. Litteraturhistorikeren betoner forskjellene mellom det norske og det danske. Naturen og historien hadde gjort «nordmenn og dansker altfor ulike til at de kunne smelte sammen til en varig helstat» (Sejersted, 2001: 371). De angivelig fundamentale forskjellene mellom dansker og nordmenn benyttes av Bull til å begrunne norsk politisk selvstendighet. Diktere benyttes som symbolfigurer for henholdsvis det norske og det danske. Norsk diktning og mentalitet koples sammen og kontrasteres mot det danske ved Bulls fremstilling av H. C. Andersen og Bjørnson. Den ene med blick for det trivelige, den andre for det storslåtte. Mens Andersens lar seg begeistre av små blomster i veikanten, fascineres Bjørnson av en storslått norsk utsikt (Sejersted, 2001: 370). I Bulls fremstilling forklarer naturen dikterens lynne. Bulls kopling mellom dikterlynne og natur bærer preg av forsøk på å konstruere en nasjonal identitet (Sejersted, 2001: 364-365).

I tiden omkring unionsoppløsningen illustrerer beskrivelsene av Bjørnson behovet for symbolskikkelser. Man søkte å konstruere frem en sammenheng mellom dikteren og nasjonen og dessuten mellom Bjørnson og Wergeland. Som ledd i denne konstruksjonen spiller skildringene av Bjørnsons utseende en sentral rolle. Hans ytre fremtoning benyttes dessuten i fremstillingene av dikteren som egnet lederskikkelse. Ernst Sars sin sammenligning i *Portretter og Essays* (1912) av Bjørnsons utseende med forgjengeren Wergelands, bidrar til å danne en kontinuitetslinje mellom den eldre og den yngre poetokraten: «Allerde ved sin ydre Apparition, - den blonde, bredskuldrede Kjæmpeskikkelse med det kneisende Hoved og den ranke, selvbevidste Holdning, - maatte Bjørnson gjenkalde i Publikums

⁹⁴Ifølge Sejersteds artikkel står nasjonsbygging sentralt i litteraturhistorikeren Francis Bulls forfatterskap. Behovet for en nasjonal linje og kontinuitet er tydelig hos Bull. Denne kontinuiteten er til tider konstruert frem, noe forfatteren selv innrømmer (Sejersted, 2001: 364-365).

Erindring sin store Forgjenger» (Sars, 1912: 263). Dikteren karakteriseres som norskheten selv: «[...] man behøver bare at se ham for at forstaa, i hvilken grad han er typisk for sit Folk, en Inkarnation eller Personifikation af alt det, som udgjør Styrken og Særegenheden ved norsk Nationalitet (Sars, 1912: 278)». I likhet med Wergeland beskrives han videre som en «Hersker – og Førernatur» og som en demokrat i «hele sit Væsen og Traditioner» (Sars, 1912: 278). Sars sine beskrivelser av Bjørnson nevner det «typisk norske» ved dikteren og karakteriserer han som lederskikkelse i samme åndedrag. Implisitt koples dermed dikterens norskhet til hans lederegenskaper. At han karakteriseres som både hersker og demokrat er i henhold til dagens forståelse av demokrati uforenlige størrelser. Titlene «hersker» og «fører» som tildeles Bjørnson er i henhold til tidens terminologi.

Francis Bull skriver så sent som i 1960 om dikterhøvdingen på samme måte som man gjorde det omkring unionsoppløsningen. Gjennom beskrivelsen av dikterens utseende trenger den sterke personligheten igjennom: «Bjørnson var av høyde bare litt over middels, men han virket stor og imponerende [...]». Han var «høy i sætet», og «rank av holdning». Og videre: «[...] hele hans apparisjon var preget av det mektige hodet, med den høye og brede pannen, de buskede bryn, ørnenesen og den kraftige hårmanken [...]» (Bull, 1960: 4).

Beskrivelser av dikterens utseende, hans myndige fremtoning og hans styrke er påfallende like. Bjørnsons utseende koples dessuten til hans etnisitet. Den danske dikterkollegaen Johannes V. Jensen blant de som understreker Bjørnsons «opphav» og arvemateriale:

[...] Ungdom, og Sundhed, hele stærke Træk, taget i arv fra bomsterke, sundtlevende Forfædre. Hans Type kan vedblivende træffes mellem Bønder i alle tre nordiske Lande, store, robuste Folk, der har opsamlet Slægternes Fysik i sig [...] (Bull, 1960: 6).

Danske Jensen tok naturlig nok ikke del i konstruksjonen av den særegne norske identiteten og beskriver Bjørnson som skandinav. Amalie Skram på sin side fremstiller dikteren som selve inkarnasjonen av det norske:

Naar man sér Bjørnson deroppe paa Aulestad, under det daglige Livs skiftende Belysning, gaar det med Styrke op for En, i hvilken Grad han hører Fædrelandet til. Ingen fremmed

Muld er blandet ind i den Jord, hvoraf han er voxet frem [...]. Landet er maaske ikke kommet saa langt som han, men han er dog ikke kommen længre end at Landet har Sporet og følger ham i Hælene. Det er bare, at han gaar foran og rydder Vejen for sit store Følge, det nærværende og de kommende Slægters. Og som han saaledes gaar, er han lidt af en Martyr, men mest af den stridslystne, utrætteligt kæmpende Høvding (Anker, Beyer, 1982: 178).

Det frapperende ved Skrams hyllest til Bjørnson er at lederkultur kombineres med etnisitetsdyrkelse. Som nevnt ovenfor beskjeftiget også historikere seg med det «renrasete» norske. Sars berømmer Bjørnson for å være mer av et «racemenneske» enn kosmopolitten Wergeland (1912: 274-275).⁹⁵ Dikterens nordiske, antatt rendyrkede genmateriale, hans «robusthet» og styrke, gjorde ham i samtidens øyne til en egnet lederskikkelse.⁹⁶

5.1.3 Patriotisme og helomvending

Bjørnsons lederstil er faderlig og oppmuntrende og Hamsuns sarkastiske karakteristikk av Bjørnson som en «Pædagog for store Børn» hentet fra den berømte foredragsrekken i 1891, er treffende for deler av forfatterskapet. Forfatteren skrev en rekke oppbyggelige tekster i idealistisk ånd.⁹⁷ Dette gjelder ikke minst hans fedrelandslyrikk, som omfatter mer enn teksten til «Sang for Norge» (påbegynt i 1859). Som forfatteren bak boken *Å dikte Norge* (2006) Gudleiv Bø påpeker, skildrer Bjørnson «den jamne norske mann og kvinne». I «Der ligger et land mot den evige sne» skildres nordmenn omgitt av

⁹⁵Ifølge bjørnsonbiografen er det nettopp det «racemessige ved Nationaliteten» som skiller ulike folkeslag fra hverandre, og som knytter andre folkegrupper sammen «etter det indbyrdes Slægtskabsforhold» (1907: 275-276). Hans beskrivelser av bondekulturen skiller seg fra forgjengerens. Mens sistnevnte ifølge Collin aldri riktig hadde kunnet forstå den norske bondestanden, beskrives Bjørnsons skildringer av norske bønder som både et politisk og litterært viktig arbeide. Gjennom å skildre bøndene i sin litteratur, hevdes det, bidro han til å øke deres selvfølelse, og i sin tur deres politiske stilling (1907: 275).

⁹⁶Det var langt fra bare historikerne P.A. Munch og Rudolf Keyser som beskjeftiget seg med etnisitet i jakten på å fremdyrke «det norske». ifølge Christen Collin lette Bjørnson selv etter den typisk norske mennesketypen. Han fant likhetstrekk «baade i følelsesliv og udtryksmaade» mellom oldtidens og samtidens mennesker. «Dydene» som hos Bjørnson oppfattes som typisk norske, er ifølge Collin «høi stræben eller store fordringer til livet» (Collin, 1907, b.2: 37). Disse karaktertrekkene, måtte nordmenn bli seg bevisst «for at kunne føle sig som en nation med en historie bag sig» (Collin, 1907, b.2: 36). Bjørnsonbiografen hevder imidlertid at disse egenskapene langt fra er eksklusive for det norske folk, men «snarere [er] de egenskaber, som hævde hele den germanske stamme op til en ledende stilling i historien» (Collin, 1907, b. 2: 37).

⁹⁷Toril Moi, forfatteren bak *Ibsens modernisme* (2006) definerer estetisk idealisme som «troen på at kunstens (poesiens, litteraturens, musikkens) oppgave er å løfte oss opp, å peke mot idealet [...]. Kunstnerisk skjønnhet kunne dermed ikke være umoralsk» Etikk og estetikk var dermed ikke adskilte størrelser (Moi, 2006: 19).

norsk natur (Bø, 2006: 126-128). «Sang for Norge» inkluderer alle samfunnsklasser, kort sagt hele det norske folk. De som har beskyttet landet fra fiender opp gjennom tidene; fra konger og historiske personer fra vikingtiden til «norske mann i hus og hytte» hylles. Både dikterens evne til å inkludere hele folket; kvinner og menn, helter og hverdagsmennesker, samt hans tydelige patriotisme, må ha virket samlende på en nasjon som var i en trykkende union med «storebroren» Sverige. Flaggsaken kan tjene som et eksempel på Norges økende selvstendighetstrang og Bjørnsons sentrale rolle i samlingen av nasjonen. Man ønsket seg et «rent» norsk flagg, og Bjørnson markerte seg sterkt ved å hevde at unionsmerket symboliserte splittelsen i det norske folk (Sørensen, 1997: 79). I sin 17. maitale på Eidsvoll 1882 understreket Bjørnson nødvendigheten av nasjonens selvstendighetsfølelse, og krevde «helt, fuldt selvstyre» innen unionen (Sørensen, 1997: 88). På et partimøte i Venstre 27. januar 1893 manet han til kamp. Han advarte mot «husmandsånd» og sammenlignet Norges situasjon med jødernes vandring i ørkenen på flukt fra Egypt. Slik jødefolket ikke måtte gi opp friheten på grunn av lengselen etter Egyptens kjøttgryter, måtte heller ikke nordmenn tviholde på freden med Sverige for å ha det behagelig: «Ud igjen i Ørkenen med Jer!», mente Bjørnson (Sørensen, 1997: 112).

Bjørnsons tydelige patriotistiske uttalelser, som advarselen ovenfor ga ham atskillig fallhøyde før han snudde i unionssaken og la seg på en forsoningslinje med svenskene. Mange i venstreleiren lot seg sjokkere. I *Dagbladet* 24. november 1904 skrev Lars Holst at Svenska Akademien hadde handlet etter Nobels ånd dersom de hadde gitt Bjørnson prisen tidligere. Han påpeker at dikteren ikke var en fullt så het kandidat da han arbeidet «i vor nationale Sags Tjeneste» (Keel, 1999: 470). At Bjørnson endret holdning i unionssaken og mottok Nobelprisen fra Svenska Akademien i 1903, noe som ga både prestisje og penger, vakte mistenksomhet. Bjørnsons svigersønn og Ibsens sønn Sigurd Ibsen, som var Norges statsminister i Stockholm, forsikret imidlertid Bjørnson om at «[...] din deltagelse i valgkampen selvfølgelig ikke har øvet den mindste indflytelse på den fattede beslutning» (Keel, 1999: 456). Til tross for svigersønnens forsikringer, manglet det ikke på insinuasjoner om overløperi. Selv Christen Collin, som hadde foreslått Ibsen og Bjørnson til

Nobelprisen, erkjente at tidspunktet for prisutdelingen var uheldig. Her i et brev til Bjørnson: «Nu i år *kan* det ikke fortolkes annerledes end som at politiske begivenheter har havt indflydelse [...]» (Keel, 1999: 457).

5.1.4 Hamsun – nasjonens stemme i landesorgen

Hamsun var blant de som gikk hardest ut mot Bjørnson etter helomvendingen i unionssaken. I 1908 later det imidlertid til at saken var glemt. I anledning Wergelandsjubileet hyllet Hamsun ikke bare jubilaranten, men også etterfølgeren Bjørnson.⁹⁸ I forbindelse med dikterens død ble Hamsun nærmest et talerør på vegne av det norske folk i den kollektive sorgen. Hylningsdiktet «Hilsen» skrevet i anledning Bjørnsons 70-årsdag ble trykket opp igjen og Hamsuns «Dødsdikt» ble trykket på førstesiden av *Verdens Gang* 1. mai.

Maktvakuumet som oppsto i forbindelse med Bjørnsons død skyldtes ikke utelukkende Bjørnsons bortgang. På begynnelsen av 1900-tallet var man vitne til et veritabelt «mannefall» blant toneangivende størrelser: Henrik Ibsen og Alexander Kielland døde i 1906, Edvard Grieg i 1907 og Jonas Lie i 1908. Det oppsto et slags «maktvakuum», noe som gjenspeiler seg i det Robert Ferguson betegner som jakten på en ny «stor mann» (Ferguson, 1996: 231). At Bjørnsons død inntraff samme år som Knut Hamsuns femtiårsjubileum kan ha vært beleilig ikke bare for den middelaldrende dikteren, men også for det norske folk som hadde vendt seg til å ha en forfatter som symbolfigur. Offentligheten venter ikke til Hamsuns femtiårsjubileum i august med å utrope Hamsun til fører. Umiddelbart etter Bjørnson faller fra, letes det etter en tronarving. *Verdens Gang* utroper allerede 1. mai 1910 Hamsun til den nye lederskikkelsen, og som «den som er Værdigst til at løfte arven efter den store mester, som nu har lagt vaabnene ned».

Dikteriske bilder og vendinger som benyttes i omtalene av Bjørnson etter hans død er påfallende like i *Morgenbladet* (morgenutg. 27. april), *Verdens Gang* (27. april og 1. mai) og *Dagbladet* (27. april og 29. april), som er de avisene jeg har undersøkt. Metaforer og vendinger som benyttes i forbindelse med Bjørnsons bortgang, går igjen i forbindelse med feiringen av

⁹⁸Gjort rede for i forrige kapittel.

Hamsuns 50-årsjubileum 4. august samme år. I den forbindelse har jeg undersøkt *Dagbladet*, *Morgenbladet* og *Bergens Tidende*. Som Robert Ferguson poengterer fremheves jubilanten som «fører» i flere av hyllestene (Ferguson, 1996: 230).

Vi kommer ikke utenom Hamsun når vi skal ta temperaturen på offentligheten i april 1910. Først skal vi imidlertid undersøke hvordan andre meningsyttere beskriver tapet av Bjørnson. Det er langt fra bare dikteren som hedres, vel så mye er det symbolfiguren og lederen Bjørnson som savnes. Han knyttes til den norske natur og oppfattes som selve inkarnasjonen av det norske: «[...] i ham var alt vort legemliggjort. Vi kjendte i ham Landet, som vi elsker, med sol over Lierne, Stormkast over Fjorden, Brændingens Brus mot stenet Kyst, - andagtsfuld Stilhet over de store Vidder» (*Morgenbladet*, 27. april).⁹⁹ I diktet «Bjørnson», signert W....ke [sic], besjeles naturen. Både den og det norske folk sørger: «Fjeldet luder, Skogen tier / Fossen bruser vildt i graat / Menskehjertet bange bier - / Sterke mænd har kinden vaat» (*Dagbladet*, 27. april, 1910).

Gerhard Gran, utgiver av *Samtiden* og *Edda*, skrev nekrologen i *Verdens Gang* 27. april. Også han tyr til naturen for å beskrive forfatteren. Naturmetaforene i artikkelen er knyttet til liv og fruktbarhet. Bjørnson var ifølge Gran «et uophørlig sprudlende opkomme uten tørke». Publikum måtte simpelthen «gi sig i hans vold», la seg rive med av «hans uudtømmelige kildevæld» (*Verdens Gang*, 27. april, 1910).

Videre beskrives dikteren som den som har tatt over Henrik Wergelands posisjon: «En livstilbeder som ingen anden blandt os, siden Henrik Wergeland [...]». Dikterens lederfunksjon og tomrommet som har oppstått etter ham gjennomsyrrer nekrologen fra begynnelse til slutt: «[...] han [sic] sterke røst har lydt for siste gang». Man følte det som om «hele maskineriet har stanset; ribbet og raadløse staar vi; vor merkesmand er sunket til jorden». Gerhard Gran benytter åndedretts-metaforer for å beskrive Bjørnson. Forfatteren karakteriseres ved sin «vældige livspust» og som «det vældige aandedræt». Nekrologen avsluttes med følgende sitat: «Han var den 'landsens blæsebelg

⁹⁹Jamfør Amalie Skram og Francis Bulls beksrivelse av dikteren i hans levetid, beskrevet ovenfor.

som holdt fyr i alle esser'. Hvor er den, som nu skal holde ilden vedlike?» (*Verdens Gang*, 27. april, 1910). Ved å peke bakover til Wergeland og fremover mot neste dikterhøvdning, befester nekrologforfatteren poetokratiets posisjon. I tillegg til å portrettere Bjørnson som fører, bidrar Grans naturmetaforer til å skape et bilde av dikteren som en viril, livsbejaende og karismatisk forfører.

At politikeren Bjørnson portretteres som hærfører, må ses i sammenheng med den underlegne stillingen Norge hadde vært i under unionstiden. Krigsmetaforikk benyttes flittig i karakteristikkene av dikterstørrelsen. I *Bergens Tidende* 27. april heter det: «Hvor var han ikke sterk og modig [...] aldrig ræd for at stille sig forrest i kampen, hvor slaget var hetest og faren størst». Dikteren portretteres stadig blåsende i krigslur som for å samle troppene til slag. Også i leilighetsdiktet «Bjørnstjerne Bjørnson», signert Laurits Fjørtoft benyttes krigsmetaforikk: «Du støtte i luren til strid / [...] for ingen som du kunde samle / og vække vort folk i din tid».¹⁰⁰ Dessuten dukker ordene sang, røst og tone påfallende ofte opp i de avisene jeg har undersøkt. I *Morgenbladet* hylles «den dristige Yngling med de Tusen brusende Ideer og *Sangen fuldtonende fra Læben*» [mine kursiveringer]. Dikteren i sine «kraftfulde Aar», hedres for sin kampvilje: «Der lød Krigslur om hans Navn» (*Morgenbladet*, 27. april). Her er det naturlig å tolke «sangen» i retning av Bjørnsons diktning, og hans blåsen i «krigslur» til politikerens virke.

Nå da hele nasjonens hærfører er borte, melder behovet seg for en ny. *Morgenbladets* morgenutgave 27. april erklærer at til tross for nasjonens sorg «over en stor Søn» er det «ingen Bitterhet i Sorgen. Hans gjerning var endt». Følgende passasje springer en i øynene: «Og dog trænger vi saa saart dem, som kan føre an og bør føre an, fordi de rager et |Hoved over alt Folket». Nekrologen avslutter med å takke den avtroppende dikteren for hans virke, mens den i samme åndedrag ønsker velkommen en ny hærfører:

Saa stiger idag Takken mot Høiden, / for hvad Norge fik av Lys og Kundskap, / [...] Og i Takkens Følge stiger Bønnen: / Giv os store Mænd / Med Kraft at føre hen - / Kraft at samle vort Folk i Raad, / Vort Folk i Daad, / Vort Folk i Glæde og i Graad» (*Morgenbladet*, 27. april, 1910).

¹⁰⁰Bjørnsons rolle som dikter koples direkte til hans nasjonsbygging i Fjørtofts hylningsdikt: «Dit vældige virke gik hjemad, / var viet dit fædrelands vekst. / Det vidner hvert verk fra din pen.» (*Dagbladet* 29. april, 1910)

Nekrologer og hyllester til Bjørnson fra 1910 viser at representanter for norsk offentlighet er fortrolige med poetokratiet og man stiller seg spørsmålet om hvem som skal ta over. Hamsun både tar og gis rollen som nasjonens talerør i landesorgen. *Dagbladet* trykker 27. april Hamsuns følelsesladete nekrolog: «Bjørnson er død. Skønt det træffer os godt forberedt, kjendes ordet, naar det uttales, overvældende. [...] Lad fremmede lande samles i deltagelse om Norges store tap. [...] Som en bølge av vemod gaar det over landet» (*Dagbladet*, 27. april, 1910). Også Hamsun legger stor vekt på samfunnsborgeren Bjørnson i sin hyllest:

Aldrig har en enkeltmand lagt ned et slikt virke i vort land, der var tider, da der hvilte en uhyre byrde paa hans skuldre. I indland og utland, i digtningens alle verdener, i borgernes smaasaker, i folkenes ve og vel – overalt var han paa færde [...] Han aanded i sin fløite og støtte i sit horn (*Dagbladet* 27. april).

Hamsun refset så sent som i 1903 samfunnet som lot diktere opptre som reformatorer. Nekrologen over Bjørnson viser at Hamsun har omfavnet poetokratiet. Beskrivelsen av Bjørnson som ånder i fløyta og støter i hornet vitner om at Hamsun berømmer både Bjørnsons dikteriske og politiske virke.

Verdens Gang som 1. mai trykket Hamsuns «Dødsdikt» på førstesiden, kaller diktet «de ædleste og skjønneste tone blandt de mange, som har lydt ved Bjørnsons bære» (*Verdens Gang*, 1. mai, 1910). Også her hedres både dikteren og politikeren: «Aldrig saa lød der en bløtere Fløite fra nogen, / aldrig et mere alvorlig varslende Horn [...] / Et Kor fra hans Hjertes Grube, / men forrest en glad Tenor - / og Sangen fløt fra hans Strube». Og videre: «Aa den store Befaler, / Vældig i alt han var! / I Digte, i Daad, i Taler, / som engang hans Skuldre bar!» (*Verdens Gang*, 1. mai, 1910). Det «alvorlig varslende horn», dikterens «dåder» og «taler» og selvsagt «den store Befaler» er hyllester til politikeren, mens tenorens sang og kor, samt den bløte fløite må tilskrives dikteren Bjørnson.

I samme utgave av *Verdens Gang*, ved siden av nekrologen «Vi sænker vore flag, vi blotter vore hoder», er Hamsun avbildet. I artikkelen kalt

«Hamsun» erklæres dikteren som den soleklare arvtaker til poetokratiets trone: «Høit over det store græs av norske digtere rager Knut Hamsuns brede skikkelse op. Han er den, som er værdigst til å løfte arven efter den store mester, som nu har lagt vaabnene ned». Videre hevdes det at når forfatteren en sjelden gang trer frem i offentligheten «er det med en høvdings sikre myndighet». Sitatet fra *Verdens Gang* er det tydeligste eksempelet på den rituelle gjeninnsettelsen som finner sted i 1910. Utpekingen av en ny tronarving straks den gamle er død minner om ordspråket «Kongen er død. - Leve kongen». Størstedelen av artikkelen går ut på å beskrive forbindelsen mellom Hamsun og den avdøde diktergiganten. Gjennom å skildre den yngre dikterens sorg over Bjørnsons død, skaper den anonyme artikkelforfatteren en kontinuitet mellom Bjørnson og arvtakeren. Blant annet hevdes det at Hamsun «laa Bjørnsons hjerte nær» og at ingen har «sunget saa vakkert om Bjørnson» (*Verdens Gang*, 1. mai, 1910). Dikterens evne til å uttrykke den kollektive sorgen som rammer landet i forbindelse med Bjørnsons død bidrar til å kvalifisere ham til tronarving: «Men hans røst runger idag iblandt os, - med den dypeste underklang av sorg og smerte».

5.1.5 Hamsun fyller femti

Hamsuns femtiårsdag 4. august, 1910¹⁰¹ benyttes i stor grad til å befeste Hamsuns rolle som ny poetokrat. Avisene *Bergens Tidende*, *Verdens Gang*, *Dagbladet* og *Morgenbladet* er samstemte i sine karakteristikker av dikterstørrelsen. Jubilanten hylles for sin nyskapende diktning, men skildringen av Hamsun som samlende symbol får stor plass. Måten dikteren hedres på ligner til forveksling hyllestene ved Bjørnsons bære. Det er dessuten påtagelig hvor stor plass Bjørnson faktisk har i offentligheten selv etter sin bortgang. Flere som hyller Hamsun, makter ikke å gjøre det uten å knytte an til den forrige store lederen.

¹⁰¹ Som Robert Ferguson påpeker fylte Hamsun egentlig 51 år, men han hadde i 1891 begynt å trekke fra et år på alderen. Forfatteren ble født i 1859, men ga seg i stedet ut for å være født i 1860 (1996: 230-231).

Slik Ernst Sars skapte følelse av kontinuitet ved å sammenligne Bjørnsons utseende med Wergelands¹⁰², forbindes Hamsun med Bjørnson ved ytre kjennetegn. *Verdens Gang* har 4. august et stort portrett av jubilanten på forsiden. Forfatteren beskrives som «den høie mægtige skikkelse med de buskede bryn og de brede skuldre». Høyden og størrelsen stemmer godt overens med Hamsuns utseende, men de buskede bryn er vitterlig Bjørnsons. Billedhugger Gustav Vigelands statuer av de to dikterstørrelsene benyttes ved Bjørnsons død og Hamsuns 50-årsjubileum i avisene.¹⁰³ Begge statuene har et kantet, hardt og ikke minst myndig uttrykk. I *Verdens Gang* 4. august plasseres Hamsun ettertrykkelig som nummer tre i rekken av de norske poetokrater: «Ensom raker han op i vor digtnings skog som et mæktig vildtvoksende træ, der suger av jordens safter med dype trevlede røtter. Han har den store dimension, de brede mægtige linjer hvorav Wergeland og Bjørson [sic] er skapt».

Morgenutgaven av *Morgenbladet* 4. august beskriver Hamsuns ungdom og tiden i Minneapolis. I nybyggermiljøet ble forfatteren oppfattet som en kopi av Bjørnson både i utseende og opptreden: «Hans fint modellerte Ansigt, hans høie og sterke Skikkelse, hans livlige Manerer og muntre Konversation [...]». Hans Likhet med Bjørnson var paafaldende, og det syntes som om han høilig bestræpte sig for at utnytte Likheten og kopiere ham [...]» (*Morgenbladet*, 4. august).

I *Verdens Gang* 4. august plasseres Hamsun ettertrykkelig som nummer tre i rekken av de norske poetokrater: «Ensom raker han op i vor digtnings skog som et mæktig vildtvoksende træ, der suger av jordens safter med dype trevlede røtter. Han har den store dimension, de brede mægtige linjer hvorav Wergeland og Bjørson [sic] er skapt». Også teatermannen og kulturpersonligheten Hjalmar Christensen i *Bergens Tidende* ønsker Hamsun velkommen som dikterpolitiker: «Et folk bør kun være taknemmelig for, at en stor mand bruker alle sine kræfter til fordel for sit land. Og derfor er det ikke bare *sangeren* Hamsun, men ogsaa *krigeren* vi hylder i dag» (*Bergens Tidende*, 4. august, 1910)[originale kursiver]. I samme åndedrag nevnes den posisjon

¹⁰²Jamfør delkapitlet «Bjørnson som symbolfigur».

¹⁰³Aftenposten i Bjørnsons tilfelle og morgenutgaven av *Morgenbadet* 4. august i Hamsuns.

Bjørnson hadde: «Det var dem, som beklaget, at Bjørnson ikke «nøiet sig med» at være digter, men tok saa varmt del i alt som vedrørte hans folks skjæbne. Nu beklages det neppe av nogen». I Christensens beskrivelser av Hamsun utgjør Bjørnson for en stor del selve utgangspunktet eller «målestokken». Den avtroppende dikterstørrelsen beskrives som utrettelig kjempende: «Bjørnsons evige ungdommelighet var hans umættelige og allestedsnærværende virkelyst: ingen sak var ham for stor og ingen for liten». Om Hamsun heter det at han «har meget av positive hos Bjørnson, av virkelysten, og det synes som om ogsaa han i de senere aar er blit sterkere interesseret for samfundsspørmaal». Artikkelforfatteren uttrykker eksplisitt kunsterens oppgave: «[...] det praktiske kræver hos den modne mand plads ved siden av det æstetiske». Gjennomgangstonen i artikkelen sidestiller etter min mening ikke det politiske og det estetiske slik det uttrykkes i foregående sitat. Tvert imot er det estetiske underordnet det praktisk-politiske, noe som uttrykkes implisitt ved entusiasmen artikkelforfatteren legger for dagen i sine beskrivelser av Bjørnson som politiker og symbolfigur. Det antydes at Hamsun kommer noe til kort i sammenligning med forgjengeren: «Maaske er Hamsun heller ikke endnu naadd saa nær ind paa det norske folk i sin helhet, som man kunde ha ventet. I ethvert fald har Bjørnson hat en mere umiddelbar kontakt» (*Bergens Tidende* 4. august, 1910).

Essensen i gratulasjonshilsen er at Christensen tildeler Hamsun en helt spesifikk rolle som en ny dikterpolitiker av Bjørnsons format. Gjennom de positive karakteristikkene av Bjørnson, og antydninger om at Hamsun ikke er på høyde med sin forgjenger, legges det tydelige føringer for Hamsuns fremtidige rolle. Han forventes at han skal være en samfunnsengasjert dikter og at han skal ha en nær kontakt med det norske folk.

Store forventninger til Hamsuns nye rolle legges for dagen i leilighetsdiktet «Til Knut Hamsun» publisert under signaturen O.J. Aubert i *Verdens Gang* 4. august:

Der hørtes et gjaldende horn - / vi studset og vendte vort blik - / [...] Hvad var det for høvelig tale som klang gennem hornets musik? / Et folk spidset øren, gav agt, / [...] Hvad laa der for dragende magt / i tonernes varslende væld, / som kaldte og lokket og lærte. / [...] Men svaierende trækroner suste / med jubel et kampberedt navn. / Se, kjempen med guldhjelmen paa / stod høi i sin fædrene gaard / med høvdingelader - og mine. / Det mumlet i folket som saa/ dit hode med graanende haar; / han minder om Arnljot

Gelline / av ansigt og arrede saar! / Nei kommer du der fra de blaanende fjelde / med renmos og lyng om din pande / [...]. Mens jentene danser og mændene fester, / du griper vort merke med jernhaand, / du Norges tredje skjald.

Hamsun utnevnes eksplisitt til poetokrat nummer tre. De dikteriske virkemidlene brukt i offentlighetens hyllest av Bjørnson dukker opp igjen ved Hamsuns jubileum og skaper en kontinuitet mellom de to dikterne. Den «kampberedte» hærfører som samler sine tropper med sitt «gjaldende horn» foran en lyttende folkeskare er lett gjenkjennelig. Ikke bare Bjørnson, men også hans arvtaker knyttes til den norske naturen. Seierskransen av laurbær forbundet med gresk og romersk antikk er byttet ut til fordel for helnorsk «renmos og lyng» til pryd på dikterens panne. Arnljot Gelline, som det påstås at Hamsun minner om, refererer til en bifigur i Heimskringla. Han er ifølge Edvard Beyer en «stimann og røver» som til slutt lar seg døpe og som faller med Kong Olav Haraldsson (Beyer, 1975: 158). Men Arnljot Gelline er dessuten en allusjon til Bjørnstjerne Bjørnsons episk-lyriske diktsyklus med samme navn. Hans problematiske helt karakteriseres som «en av de kraftnaturer som turer fram i trass og overmot». Videre beskrives han som en mann som har «mye å hevne». Men til tross for hans «ville ferd» og hans «tillit til egne krefter», bor det i ham en «uklar lengsel etter å tjene noe utenfor seg selv» (Beyer, 1975: 158). Sammenligningen mellom Arnljot Gelline og Hamsun hos Aubert, er interessant ikke bare fordi lederskikkelsens uberegnelige, ustyrlige vesen stemmer godt med Hamsuns. Fortellingen om Gelline er like mye en historie om en vill natur som lar seg temme. Helden som ønsket en stor sak å tjene - «noe utenfor seg selv» - er nærmest profetisk med tanke på Hamsuns engasjement under andre verdenskrig.

I Auberts dikt beskrives Hamsun med «graanende haar». I de fleste artikler i avisene jeg har undersøkt, bestreber man seg på å fremstille forfatteren som ungdommelig. I *Bergens Tidende* 4. august heter det: «Du: den unge digter paa 50 aar [...]». På førstesiden i *Verdens Gang* 4. august utbasuneres det: «Han staar i sin manddoms kraft. [...] den nye fanebærer for norsk diktning». Morgenutgaven av *Morgenbladet* 4. august siterer Hamsuns egen ubarmhjertige skildring av alderdommen: « - - En Mand er psykisk og fysisk gammel, naar han er femti. Han puster tungt naar han binder sine

Skoremme, han maa gjøre Kunster for at opretholde sit Ry». Det forsikres imidlertid om at Hamsuns harde dom ikke har rammet ham selv: «Idag staar han ved de fyldte femti, for os andre like robust som nogensinde». M. Lewins fremstilling av jubilanten i artikkelen «Hamsun-kultus i Rusland» er svært interessant i denne sammenheng. Her skildres ikke bare forfatterens popularitet i nabolandet. Også Hamsuns «ungdommelighet» understrekes, først og fremst ved å vise til hans beundrerskare bestående av russiske kvinner. Først beskriver Lewin den generelle begeistringen som var forfatteren til del i nabolandet. Det fortelles at «[N]aar man bare fik høre at jeg var fra Norge, var alltid det første spørsmål: ‘Kjender De Hamsun?’».¹⁰⁴ Det er allikevel Hamsuns kvinnetekke som springer en i øynene. Gjennom å fortelle en rekke anekdoter om russiske kvinners svermeri for Hamsun, tegner Lewin opp et portrett av 50-åringen som potent, viril og karismatisk: «Jeg kan ikke mindes et eneste selskap fra mit ophold i Rusland, uten at en eller anden ung dame anmodet mig om at sende hende et fotografi av Hamsun». Flere av damene som svermer for Hamsun beskrives som unge, eller de er fra høyere sosiale sjikt. I et selskap blir Lewin presentert for en advokatfrue «som med stolthet fortalte, at hun i de to sidste aar hver nat hadde sovet med Hamsuns «Mysterier» under hovedputen». En skuespillerinne ved «Det kunstneriske teater»¹⁰⁵ i Moskva ble «beruset av lykke» da hun mottok et brev fra Hamsuns hånd. Også damens hund deltok i begeistringen: «Hun hadde nemlig lært hunden til at vifte med halen, hver gang hun nævnte Hamsuns navn». De russiske beundrerinner nekter å tro at Hamsun kan være 50 år: «Han kan umulig være over 40 aar, siger de.» Lewins svar tjener legger sannsynligvis ingen demper på Hamsundyrkelsen blant Ruslands kvinner: «Jeg søkte at trøste dem med, at nordboerne i 50 aars alderen er i den kraftigste alder og kan maale sig i styrke med de sydlandske yndlinge». Artikkelforfatteren trekker dessuten frem at russerinnene har vanskelig for å se for seg Hamsun som gift mann: «Det burde han ikke være, paastod de. Hans opgave burde være at vælge og vrake blant kvinderne, men ikke at gifte sig. [...] «Pan»'s [...] forfatter burde ikke være gift.»

¹⁰⁴Forfatteren tjente store summer på sine bøker i Rusland, og teaterpioeneren Stanislavskij satte opp dramaene *Livets spil* (1896) og *Ved Rigests Port* (1895) ved Moskva kunsterteater (Ferguson, 1996: 232).

¹⁰⁵ Sannsynligvis er det det toneangivende «Moskva kunsterteater» grunnlagt av Stanislavskij det siktes til.

Betraktet isolert virker Lewins fremstilling av Hamsun uhøytidelig og humoristisk, men bærer tydelig preg av glorifisering. Fremstillingen av Hamsun som seksuelt attraktiv er koplet til ungdomsdyrkelse. Lewins hyllest bør dermed ses i sammenheng med hvordan lederkultusen omkring Hamsun kommer til uttrykk i offentligheten for øvrig. Felles for fremstillingene er vektlegging av ungdom, styrke og myndighet.

I Kolloens og Fergusons biografier hevdes det at Hamsun trer inn i poetokratollen i forbindelse med Bjørnsons død. Jeg har gransket originalkildene anno 1910 for å finne ut hvordan tildelingen av poetokratollen kommer til uttrykk. Utpekingen av Hamsun til ny poetokrat tar form av en rituell gjeninnsettelse. Straks Bjørnson er død, letes det etter en ny etterfølger. Den umiddelbare utpekningen av tronarvingen minner ordspråket «Kongen er død – leve kongen!». Omkring unionsoppløsningen dyrket man det typisk norske, et arbeid både historikere og diktere tok del i. Etter nasjonens underlegne stilling i de to unionene med Danmark og Sverige ble det viktig å definere en spesifikk norsk identitet som forskjellig fra den danske og svenske.¹⁰⁶ Jakten på en norsk identitet forklarer behovet for symbolfigurer og tydelige lederskikkelser samt koplingen mellom dikterne og det typisk norske. Dessuten gir det en forklaring på fremstillingen av «den norske rase» som forskjellig fra andre nasjoners.

Mine funn viser utstrakt bruk av krigsmetaforikk og en tydelig lederdyrkelse både i anledning Bjørnsons død og i anledning Hamsuns 50-årsdag. Metaforbruken og sjargongen i omtalene av Bjørnson og Hamsun er svært lik og et forsøk på å skape en kontinuitet i rekken av poetokrater. I tillegg til sammenfallende krigsmetaforikk, fremstilles begge dikterne som virile og sterke, noe som implisitt koples til deres lederegenskaper.¹⁰⁷ Også dikternes utseende blir benyttet for å befeste poetokratiets stilling. Bjørnsons utseende sammenlignes med forgjengeren Wergelands og Hamsuns med Bjørnsons. Lederkultus ble koplet inn i hyllestene i forbindelse med Bjørnsons død samt i

¹⁰⁶Enkelte konservative historikere berømmet imidlertid dansketiden for overlevering av kulturuttrykk og politiske verdier. Historikere på venstresiden, som Oscar Albert Johnsen og Halvdan Koth videreførte Sars sitt ståsted der man tegnet en kontinuitetslinje fra sagatiden og fremover til 1900-tallet. (Weiding, 2009)

¹⁰⁷Bjørnsons lik ble gjenstand for kultus. I *Dagbladet* 27. april heter det: «Til trods for sykdommen var Bjørnson temmelig uforfandret. Han var usigelig vakker, som han laa der med et skjær av fred og ro over det kraftige ansigt».

hyllestene som ble Hamsun til del i anledning hans 50-årsjubileum. Ønsket om ledere som skulle «rage et Hoved over alt folket» må ses i sammenheng med at nasjonen var i støpeskjeen. Forventningene om at nettopp dikterne skulle lede an henger sammen med Wergelands viktige bidrag til konstruksjonen av den norske identiteten i forbindelse med løsrivelsen fra Danmark.

6 Hamsun – nasjonens samvittighet

De tre første kapitlene av *Den sidste Glæde* ble publisert i *Samtiden* allerede i 1906. Etter min mening er dette Hamsuns første tydelige forsøk på å agere nasjonens samvittighet.¹⁰⁸ Romanen *Den sidste Glæde* fra 1912 markerer likevel den definitive starten på Hamsuns nye forfatterrolle etter Bjørnsons frafall. Teksten fra 1906 setter sivilisasjon opp mot kultur. Romanen i sin helhet er gjennomsyret av dette kontrastparet og benytter historier og fiksjonskarakterer som skrekkeeksempler på hvilken effekt sivilisasjonen kan ha for individ og samfunn. Romanens kombinasjon av en reaksjonær og tydelig agenda med skjønnlitterær innpakning peker frem mot forfatterens videre produksjon etter *Den sidste Glæde*. Til tross for at verket ikke kan regnes blant Hamsuns mest estetisk fullendte, er det likevel svært interessant. I denne teksten skinner det gjennom at forfatteren søker en ny litterær stemme etter tildelingen av den nye forfatterrollen som poetokrat. *Den sidste Glæde* kan både regnes som en fortsettelse av den polemiske artikkelen «Et Ord til os» fra 1910 og som en forstudie til estetisk vellykkede bøker som *Markens Grøde*.

Normsystemet som kommer til uttrykk i romanen er i tråd med verdiene forfatteren gir uttrykk for som offentlig opinionsdanner. I artikkelen «Et Ord til os» fordømmes turistnæringen:

Tusind Udlændinger vrir op i Byen, vrir ned igjen til Skibene og Togene, vrir ind i Fjordene[...] Fremmede fylder Vejene, Fjeldsiderne, Elvebredderne, Gaardene, Sætrene, Fremmede fylder Dag ud og Dag ind Norges Land. Og Landet er forberedt, Befolkningen indøvet, Fader og Søn har begivet sig ned til Grinden for at aabne, de staar med Huen i Haanden for at fange op Kobberskillinger fra Automobilen [...]. Og oppe i Huset sttaar Moder og Datter videre paa Pinde for Herskaberne fra Alverdens Yankeelande. [...] Der gaar Sagn om, at engang var Bonden i Norge stoltere Mand end nu [...]. Vi har omgjort Landet til et latterligt og intetsigende Schweiz, vi har indrettet det til et eneste stort Hotel for Udlændinger. Hvad har vi vundet paa det? Kontanter, raslende Lommeskillinger. Nu kan vi købe Kaffe og betale den, vi kan hænge op Gardiner for Vinduerne i vor Hytte [...] Men vi har sat til vor Nøjsomhed, vor gode Ro, vore smaa og stille Vaner, vi har mistet vor Arbejdsomhed, vort Indre har tabt (Hermundstad, 1998: 181).

¹⁰⁸Gjort rede for i kapitlet om Hamsuns rolle omkring århundreskiftet.

Artikkelen forbinder turistnæringen med underdanighet overfor det utenlandske, pengegriskhet, pyntesyke, lettvinthet og tap av moral og integritet. Fiendtligheten overfor turistnæringen kan virke underlig for moderne lesere, men må ses i lys av tidens dyrking av det typisk norske. Som ung nasjon med nyervervet selvstendighet var den norske identiteten og ideen om hva som var «typisk norsk» noe som måtte konstrueres og dyrkes frem. Det norske stilt opp som en motsetning til det utenlandske var i henhold til tidens ideologi. Nasjonalistisk tankegods og oppfattelsen av den norske identitet og den norske rase som vesentlig forskjellig fra andre nasjoners, fremfor alt danskenes og svenskenes er påtagelig i tidsrommet etter unionsoppløsningen. Denne typen tankegods bør betraktes som uttrykk for underlegenhetsfølelse spesielt overfor landene Norge hadde vært i union med.¹⁰⁹ Mens vi i dagens Norge betrakter turisme som en nyttig næringsvei og som promotering av nasjonen, betraktet Hamsun utlendingers inntog som en trussel mot de norske verdier og det han oppfattet som den norske identiteten. Primærnæringen på sin side fremstilles i artikkelen som i tråd med norske verdier. Arbeidet i primærnæringen tillegges verdier som likevekt, integritet, ro, redelighet, stolthet og ikke minst uavhengighet av andre nasjoner og deres representanter (Hermundstad, 1998: 186).

I artikkelen fra 1910 reflekteres det over den refsende og moraliserende tonen samt forfatterrollen: «Har jeg raabt for høit i Ørkenen? Jeg vilde jo gjerne kunne en anden Maade med sagte Ord [...]. Men det permanente Hurraliiv, vi er kommet ind i, egner sig ikke til det» (Hermundstad, 1998: 185). Tidspunktet for publisering av «Et Ord til os», en knapp måned før Hamsuns femtiårsdag, er ikke uviktig i denne sammenheng. Hamsun markerer at hans stemme i offentligheten ikke består av «sagte Ord», men tvert imot av refs og moralisering som han hevder tiden krever.

Hvilket normsystem kommer til uttrykk i *Den sidste Glæde*? Turisme som næringsvei, bønder som søker seg bort fra jordbruket, kvinnen som velger utdanning fremfor morsrollen blir alle gjenstand for refs. At forteller og protagonist er forfatterne nære størrelser, intensiverer effekten av det reaksjonære innholdet og den refsende tonen. Rees gjør i sin artikkel «Hamsun's

Problematic «I»: The Wanderer Trilogy as Performative Biographism» (2011) rede for hvordan Hamsun utvisker skillene mellom protagonist, forteller og empirisk forfatter.¹¹⁰ Protagonisten forteller om en reise han har foretatt til Kalmar og Öland, en reise som viser både til empirisk forfatters faktiske reise som fant sted i 1892 og dessuten til «Dronningen av Saba» (Rees, 2011: 10). Protagonisten, som er på samme alder som empirisk forfatter, henviser stadig til vandrers tilårskommenhet som hevdes å være til hinder for skriveyrket (Hamsun, 1976: 51). I første del av trilogien gis en eksplisitt biografisk markør idet protagonisten presenterer seg som Knut Pedersen fra Nordland. I sin artikkel benytter Rees Haarders teorier for å beskrive Hamsuns intrikate bruk av forfatternær protagonist i Vandrertilogien. Rees setter som Haarder ikke likhetstegn mellom protagonisten og empirisk forfatter. I stedet karakteriserer hun fremstillingen av kunstneren i Vandrertilogien som en *representasjon* av forfatteren (Rees, 2011: 5). Jeg slutter meg til Rees' og Haarders betraktningssmåte, idet jeg betrakter Hamsuns bruk av biografiske opplysninger som et estetisk virkemiddel samt lanseringsstrategi. Både forfatteres spill med kjendisstatus og manipulasjon av skillet mellom fakta og fiksjon er ifølge Haarder typiske grep forfattere benytter for å lansere seg selv i offentligheten.¹¹¹ Dagens mediekultur bryter ned skillene mellom tekst, avsender og leser i kommunikasjonssituasjonen, mens den tradisjonelle skriftkulturen opprettholder disse skillene, påstår Haarder.¹¹² *Den sidste Glæde* viser at det er mulig å viske ut de nevnte skillene også innenfor skriftkulturen, og at dette ble gjort også forut for «dagens mediekultur». Direkte leserhenvendelser i kombinasjon med bevisst utvisking både av skillene mellom tekst og avsender samt mellom forfatterskikkelsen i teksten og empirisk forfatter skaper en interessant effekt. Det skapes et inntrykk av at den offentlig kjente forfatteren Knut Hamsun er i direkte kommunikasjon med den enkelte leser. Leserhenvendelsene holdt i presens skaper en illusjon av at forfatterens budskap er uttalt innenfor samme tidsrom som leseren tilegner seg

¹¹⁰ Rees hevder i sin artikkel at fagmiljøet lenge har omgått problematikken omkring den tette forbindelsen mellom protagonist, forteller og empirisk forfatter i Vandrertilogien. Først med Haarders teori om performativ biografisme, hevder Rees, har vi fått et fullverdig begrepsapparat som kan benyttes i kartlegging av de estetiske strategiene Hamsun tar i bruk (Rees, 2011: 1).

¹¹¹ Gjort rede for i teorikapitlet.

¹¹² Gjort rede for i teorikapitlet.

teksten, noe som gir inntrykk av empirisk forfatters «nærvær». «Du» avsløres i avslutningskapitlet som «den nye ånd i Norge» (Hamsun, 1976: 142). «Du»-henvendelsene er altså adressert til en type mentalitet som fortelleren vil tillivs foruten å fungere som leserhenvendelser. Leseren koples på denne måten tett opp til mentaliteten som kritiseres. Forfatterens bruk av «seg selv» som moraliserende protagonist er del av et spill med kjendisstatus og dikterens betydning i norsk offentlighet. Rees hevder Hamsuns bruk av «seg selv» som fiksjonskarakter gjør ham i stand til å kontrollere størrelsene fakta og fiksjon (Rees, 2011: 8). Hamsuns kontroll over disse størrelsene resulterer i at hans rolle som riksrefser befestes ikke bare innenfor sakprosa-kategorien, men også innenfor skjønnlitteraturen. Til tross for at forfatteren har valgt skjønnlitterær form gir moralsk-didaktiske partier teksten anstrøk av «kampskrift». Fiksjonskarakterene og historiene *Den sidste Glæde* består av, bærer preg av å være støttefunksjoner for romanens overordnede budskap og har liten estetisk egenverdi. *Den sidste Glæde* er kanskje det verket, foruten *Paa gjengrodde stier*¹¹³, som tydeligst viser den tette forbindelsen mellom Hamsuns poetokratrolle og hans skjønnlitterære produksjon. Den overdrevne refsen og utstrakt bruk av metarefleksjon omkring verket og forfatterrollen samt bruk av leserhenvendelser gjør at verket skiller seg ut i forhold til Hamsuns videre skjønnlitterære produksjon. Mens *Den sidste Glæde* bærer preg av at forfatteren leter seg frem til sin nye rolle og litterære stemme, er forfatter-nærværet i romanene fra og med *Børn av tiden* (1913) mindre tydelig. Skaftun hevder at Hamsuns fokus mot samtidsfenomener er til stede fra og med *Børn av tiden* (Skaftun, 2005: 183). Etter min mening bør startstreken settes allerede i 1912 og *Den sidste Glæde*. Men der en autoritær monologisk stil og et tydelig forfatter-nærvær dominerer romanen fra 1912, preges forfatterskapet etter *Den sidste Glæde* av en bredt anlagt episk stil og av en forfatter som kombinerer formidling av et reaksjonært normsystem med underholdning. *Den sidste Glæde* er den siste jeg-romanen Hamsun skriver før den apologetiske og selvbiografiske teksten *Paa gjengrodde stier*. Valget av jeg-form kan skyldes at verket er et lanseringsverk på linje med *Sult* fra gjennombruddsperioden.

¹¹³ Det apologetiske verket *Paa gjengrodde Stier* hadde etter min mening aldri kommet til, hadde det ikke vært for Hamsuns sentrale rolle som opinionsdanner i norsk offentlighet.

Mens *Sult* lanserte Hamsun som bohem og inspirert kunstner, lanserer *Den sidste Glæde* poetokraten og riksrefseren Hamsun.

Gjennom hele Hamsuns karriere utnyttes fakta og fiksjonskategoriene samtidig i lansering av de samme ideene. Hamsuns utnyttelse av flere medier samsvarer med det Haarder betegner som biografisk remediering, som innebærer at et medium tilegner seg og siterer et annet.¹¹⁴ Det ideologiske tankegodset som kommer til uttrykk i romanen stemmer med det Hamsun som offentlig opinionsdanner lanserer i polemiske artikler. *Den sidste Glæde* kan betraktes som en fortsettelse av artikkelen fra 1910 både hva gjelder utstrakt bruk av metarefleksjon og meningsinnhold. Ideologien lansert i 1910 har fått skjønnlitterær innpakning i romanen fra 1912.

Kommentarer til forfatterrollen finnes i tidligere verker som *I Eventyrland* der dikterens rolle som oppdrager og reformator rakkes ned på.¹¹⁵ I *Den sidste Glæde* kommer stikk motsatt ståsted til uttrykk, og holdningen til forfatterrollen samsvarer med «ropet i Ørkenen» fra 1910:

Det vilde kanskje ha moret dig å læse det [om vandrersens tilbakevending til gammen, min anm.], lille ven; *men det er ikke meningen du skal mores nu, du skal være nedstemt nu og høre mig [...]* Moraliserer jeg? Jeg forklarer. [...] Men hvis det er å moralisere at jeg ser det rette og sier dig det da moraliserer jeg. Kan jeg undgå det? Jeg ser intuitivt fremover i det fjærne, det gjør ikke du, det læres ikke av de små skolebøker, det læres *ikke*. Læg mig ikke for hat av den grund, jeg skal være lystig til dig siden når mine strænger indstemmer sig på det. Det rår jeg ikke selv for. Men nu er de indstemt på koralen... (Hamsun, 1976: 80) [mine uthevninger].

Kunstneren «ser intuitivt fremover i det fjærne» i motsetning til leseren: «det gjør ikke du». Fremstillingen av dikteren som en privilegert *seer*, hevet over det hverdagslige og almuen er etterlevninger av den romantiske kunstnermyten dyrket ved forfatterens gjennombrudd.¹¹⁶ Evnen til å se kan ikke læres, hevdes det. Kunstneren kan ved sin intuisjon tilegne seg kunnskap som er utenfor leserens rekkevidde. Forfatterrollen som lanseres i passasjen har fått utvidet mandat sammenlignet med den romantiske kunstners rolle. Det kreves nemlig av forfatteren at han forteller og belærer almuen om det han ser. Måten kunstneren formidler sin privilegerte innsikt på i dette verket er patroniserende,

¹¹⁴ Gjort rede for i teorikapitlet.

¹¹⁵ Gjort rede for i kapitlet om Hamsuns rolle omkring århundreskiftet.

¹¹⁶ Gjort rede for i teorikapitlet.

monologisk og autoritær. I romanens avslutning gis det en forklaring på hvorfor forfatterens autoritære og forkynnende og dessuten springende stil: «Men hvorfor har jeg samlet så mange ulikheter¹¹⁷ indenfor én ramme?» Fortelleren svarer at han har skrevet teksten «under en pest for en pests skyld» (Hamsun, 1976: 141-142). Protagonisten hevder han har talt på torvet, til stemmen har blitt hes (Hamsun, 1976: 142). De nye tidene og mentaliteten som brer om seg, krever ifølge den skrivende protagonisten en ny form. Metakommentarer av denne sorten samsvarer i den grad med empirisk forfatters polemiske artikler i samme tidsrom at det er grunnlag for å oppfatte passasjene som Hamsuns poetikk. Den nye poetikken skyldes etter min mening ikke den nye tidsånden slik det hevdes i *Den sidste Glæde*. Forfatteren som går fra å være «sanger» til å skrike seg hes på torgene, gjør det fordi offentligheten har tildelt ham en helt spesifikk rolle. Ved utpekingen av Hamsun til Bjørnsons arvtager ble det fremhevet at dikterne burde sidestille det praktiske med det estetiske. «Sanger»-rollen Hamsun hadde holdt fast ved fra gjennombruddet og til omkring århundreskiftet, er erstattet av «kriger»-rollen offentligheten tildelte Hamsun. Den skrivende protagonistens utsagn om at han har lagt vekk lyre og sang til fordel for refs og moralisering, samsvarer med empirisk forfatters rolle som rikssynser og poetokrat. *Den sidste Glæde* blir nettopp brukt som arena for refs, moralisering og forkynnelse, noe som går på bekostning av verkets estetiske verdi.

Et tilbakeblikk på artikkelen «Mod Overvurdering af Digtere og Digtning»¹¹⁸ fra 1897 tjener til å tydeliggjøre Hamsuns hamskifte. I artikkelen holdes det fast ved at dikterens rolle bør være «sangerens» (Hermundstad, 1998: 119). Hamsun beklager at diktingen har blitt til «Moralforkyndelse for det store Folk» (Hermundstad, 1998: 125). De «moraliske Fortællinger» er «uden Kunst» ifølge Hamsun. *Den sidste Glæde* viser at Hamsun var villig til å sette disse idealene til side. Romanen fra 1912 kan med Hamsuns egne ord karakteriseres som en moralsk fortelling «uden Kunst».

¹¹⁷ Det gis ingen forklaring i teksten på hva «så mange ulikheter innenfor én ramme» betyr. Jeg tolker det dithen at det er pamflettaktige passasjer plassert innenfor en fiksjonsramme det siktes til.

¹¹⁸ Gjort rede for i kapitlet om Hamsun ved århundreskiftet.

Det er ikke bare de pamflettaktige passasjene som gjør *Den sidste Glæde* til en moralsk fortelling av lav estetisk kvalitet. Fiksjonskarakterene er plassert i verket for å understreke et budskap, noe som gjør karakterene flate. Pål som driver Toretindene Sanatorium fungerer som et skrekkeeksempel på konsekvenser av å søke seg til turistnæringen. Han har valgt bort gårdsdrift til fordel for turisme, som viser seg å være en atskillig mer usikker levevei. Når hans tro på næringen møter motbør, sluntrer han unna arbeidet og alkoholiseres (Hamsun, 1976: 49-50). Som i artikkelen fra 1910 forbindes turisme i romanen med ønske om kjapp gevinst, mens jordbruk fremstilles som ærlig hardt arbeid. De fleste fiksjonsfigurene som forbindes med turistnæringen har en eller flere alvorlige karakterbrister. Mens Pål anklages for å være for lite ærgjerrig, fremstilles Petras arbeid som unyttig: «Hun produserte ikke som andre bondekoner, [...] Petra var snylter. Hun ville ikke leve av å fortjene noget, hun vilde leve av at turistene fortjente noget, hun vilde leve av at turistene fortjente noget og fik råd til å komme» (Hamsun, 1976: 117). Å arbeide innenfor sekundærnæring er i henhold til tekstens norm ikke egentlig et arbeide, og forbindes med uhederlighet. Karakteren det rakkes hardest ned på er sanatoriegjesten Ingeborg Torsen. I fremstillingen av denne karakteren benyttes atskillige didaktiske grep. Hun fungerer som en representant for den unge, norske kvinnen og skal dessuten tjene som en advarsel til kvinner som velger utdannelse foran ekteskap, arbeid i primærnæringen og det å bære frem barn. Den ugifte og barnløse Ingeborg driver et erotisk spill med en rekke mannspersoner, og ender opp med å «kaste seg bort» til den dyriske kvinnebedåreren Solem. Torsens destruktive erotiske spill forklares med en «undernæret natur», som i henhold til tekstens norm er et resultat av manglende ekteskapsinngåelse: «En ret pike skulde giftet sig, hun skulde blit en mands kone, hun skulde blit mor, hun skulde blit sin egen velsignelse [...]. - hun som er så stor og pen» (Hamsun, 1976: 46). Rådene protagonisten gir Frøken Torsen samsvarer med rådene implisert forfatter gir den norske kvinne. Fortelleren skifter nemlig brått fra å beskrive Torsen til å beskrive landets kvinner: «Nei hun [Ingeborg, min anm.] er endog uskikket til å gifte sig; ingen mand er tjent med å få en kone som bare er student. *At ingen i landet blir opmærksom på hvad som mangler den kvindelige ungdom!*» [min kursivering]

(Hamsun, 1976: 111). Fortvilelsen starter i fiksjonsform men ender opp i polemisk prosa. Den didaktiske fremstillingen av Ingeborg Torsen peker frem mot artiklene «Et brev til «Klassekampen»» (1916) og «Bonde» (1918). Artikkelen fra 1916 oppfordrer til «Mere Jordbruk i Norge» (Hermundstad, 1998: 206). Dessuten angripes skolekunnskap: «Det er en dyp Sandhet i Myten om Kundskapens Træ, tænk over den De som har smakt av Frugten og set at De er blit naken. Konsekvensen vilde jo være at den som var flinkest med Bokstaver var best faren – det motsatte er vel heller Tilfældet [...]» (Hermundstad, 1998: 204). I *Den sidste Glæde* stilles utdanning for kvinner opp som en motsetning til deres «natur». Ingeborg Torsen har utdannet seg til lærerinne, men studietilværelsen og utdannelsen har gjort henne usunn og hensynsløs overfor familien:

[...] var vi fine? Var vi pene? Slik gik dagerne. Vask og koking og lapping faldt på mor og søstre, vi studenter skulde bare sitte å få serafiske hænder. [...] I de årene fik vi de vrangforestillingerne som vi må drages med hele livet senere, vi blev dumme av skolekundskap, bleksottige, uten likevægt (Hamsun, 1976: 30).

I artikkelen «Bonde» oppfordrer Hamsun unge kvinner til å vende hjem igjen fra byen til sine foreldre på landet, samt bønder til å hente sine døtre tilbake til bygden: «Kom hjem igjen, lille Hanna! [...] Det sted man er fra er altid pent, det er Fædrelandsfølelsen i det smaa [...]» (Hermundstad, 1998: 208). Straks den unge kvinnen fra landet er vendt hjem vil hun forstå baksidene ved bylivet, mener Hamsun: «Hun vil smile naar hun tænker tilbage paa «Utdannelsen» og [...] de feiende Bydamer fulde av Jugl, Teater og Sagflis» (Hermundstad, 1998: 207).

Det samme tankegodset finnes allerede i fiksjonalisert form i *Den sidste Glæde*. Etter råd fra protagonisten gifter Ingeborg seg med bonden Nikolai og blir mor: «Å Gud, den unge mor var så lykkelig og hun var så vakker. Set på maken, øinene hendes fulde av en mystisk godhet som hun ikke hadde hat før» (Hamsun, 1976: 129). I henhold til tekstens normsystem innskrenkes kvinnens rolle til morsrollen og arbeid i hjemmet, noe som virker forskrekkende på moderne lesere. Vi skal imidlertid ikke glemme at det samme normsystemet gjør seg gjeldende i *Markens Grøde* som ikke bare ble påskjønnnet på Hamsuns tid, men som mange fremdeles vurderes som kvalitetslitteratur. Ingeborg i *Den*

sidste Glæde kan betraktes som en forstudie til fiksjonskarakterene Inger og Barbro i *Markens Grøde* som begge ødelegges moralsk av sivilisasjonen. Kontrastparet sivilisasjon versus natur er selve grunnpilaren i begge romanene. Hva er årsaken til at *Markens Grøde* med sitt utdaterte kvinnesyn og sin reaksjonære holdning fremdeles blir lest, mens *Den sidste Glæde* med samme normsystem knapt leses? Kanskje finnes svaret i metarefleksjonen over forfatterrollen i *Den sidste Glæde*. Den skrivende protagonisten henvender seg til leseren med lovnad om at underholdningsforfatteren skal vende tilbake¹¹⁹ når hans «strænger indstemmer sig på det» (Hamsun, 1976: 80). Den forfatterne protagonisten løfte innfris av empirisk forfatter med de populære Segelfossbøkene og *Markens grøde*. Et reaksjonært politisk ståsted blandes med underholdning.

Forfatteren nøyer seg hverken ved gjennombruddet eller ved overtakelsen av Bjørnsøns halvoffisielle stilling med å introdusere en type litteratur. Ved inntreden i begge disse rollene utnytter forfatteren også sitt privatliv som en forlengelse av forfatterskapet. Benyttelse av brokker av det private som veves inn i fiksjonen utgjør kjernen i performativ biografisme.¹²⁰ Hamsuns performative biografisme utgjør en sirkelbevegelse der ikke bare det private benyttes strategisk i fiksjonen. Forfatterens fiksjon ga ham rollen som poetokrat, en rolle som i sin tur trenger seg inn på Hamsuns private forhold. Endelig nedfeller poetokratrollen seg i Hamsuns skjønnlitterære produksjon. Bohemmyten ble levd ut i Københavns kaféliv ved gjennombruddet. I tiden før og etter inntredelsen i rollen som poetokrat forsøker Hamsun gjentatte ganger å skape seg et stabilt hjem der han kunne skrive (Rees, 2011: 18-19). Det er et paradoks at Hamsun fremstår som nomadisk i sin søken etter det stabile. I 1905 flytter forfatteren inn sammen med sin første kone Bergljot i huset Maubakken i Drøbak, hjem og familie ble imidlertid oppløst idet huset sto ferdig (Kolloen, 2003: 253 og 257). Sammen med sin andre kone Marie søker Hamsun seg tilbake til barndomstraktene på Hamarøy og kjøper huset han kaller Skogheim, men ekteparet blir bare seks år på bruket. I 1918 kjøper forfatteren herregården

¹¹⁹ Jeg tolker «jeg skal være lystig til dig siden» som et løfte om underholdningslitteratur.

¹²⁰ Rees gjør i sin artikkel «Hamsun's problematic «I»: The Wanderer Trilogy as Performative Biographism» (2011) hvilke grep Hamsun benytter for å viske ut grensene mellom det biografiske og fiksjonen.

og gårdsbruket Nørholm (Andersen, 2003: 291). Det Rees karakteriserer som «grandiose plans to construct a monolithic home for himself», (Rees, 2011: 18) kan tyde på at Bjørnson med sitt Aulestad var et forbilde for Hamsun også på det private plan. Slik Bjørnson ble forbundet med gårdsbruket og skrivestuen Aulestad, ønsket Hamsun å bli forbundet med eget bruk. Forsøkene på å slå seg ned på stadig nye steder, samt forfatterens opphold på hoteller og pensjonater borte fra familien i den hensikt å arbeide, avslører en rastløs natur. Rees påpeker at Hamsun forsøker å slå seg opp som en «gentleman farmer» på Hamarøy, samtidig med at han skriver *Den sidste Glæde*, men at han ironisk nok ikke kan skrive i sitt kjente, nyetablerte forfatterhjem (Rees, 2011: 19).

Den sidste Glæde står i en særstilling i Hamsuns forfatterskap. Verket kan ikke måle seg i popularitet med romaner som *Markens Grøde*, men er etter min mening den skjønnlitterære teksten i forfatterskapet som tydeligst vitner om Hamsuns poetokratrolle. Derfor er romanen svært interessant til tross for sin manglende estetiske verdi. I anledning forfatterens 50-årsjubileum kom offentlighetens ønske til Hamsuns rolle tydelig til uttrykk. Han skulle ta på seg «kriger»-rollen og opptre som poetokrat i arven etter Wergeland og Bjørnson. I Auberts hyningsdikt i forbindelse med jubileet heter det: «du griper vort merke med jernhaand, / du Norges tredje skjald».¹²¹ *Den sidste Glæde* er et av flere eksempler på Hamsuns bruk av «jernhaand». I skjønnlitteraturen skiller verket seg ut ved en autoritæt, monologisk og refsende stil, noe som forsterkes ved et tydelig forfatternærvær. Forfatterens valg av skyteskive; kvinners utdannelse, turisme og sivilisasjon fremstår som ekstremt reaksjonært. Forfatteren oppskatter primærnæringen som stilles opp mot turistnæringen. Angrepet på denne næringsveien henger sammen med Hamsuns nasjonalisme. Mens primærnæringen kunne drives uavhengig av utlendingers påvirkning, var det annerledes i turistnæringen der utlendinger var selve næringsgrunnlaget. Hamsuns dyrking av det typisk norske er i samsvar med tidens overordnede ideologiske prosjekt, nemlig konstruksjonen av den norske identiteten. Mens sivilisasjon knyttes til det utenlandske knyttes primærnæringen til det hjemlige, noe som forklarer oppfordringer om å reise tilbake til stedet man kommer fra og uttalelser om at hjemfølelsen er «Fædrelandsfølelsen i det smaa».

¹²¹ Se forrige kapittel.

At Bjørnstjerne Bjørnson var Hamsuns viktigste forbilde viser seg henholdsvis i Hamsuns forsøk på å skape seg det ene Aulestad etter det andre, samt i hans engasjement innenfor norsk storpolitikk. *Den sidste Glæde* viser imidlertid at Hamsuns nasjonalisme og hans forståelse av poetokratollen skiller seg fra forgjengeren Bjørnsons. Hamsuns nasjonalisme var av reaksjonær art og ga seg utslag i dyrking av det førsivilisatoriske. Bjørnson på den annen side uttrykker seg i sin nobeltale i utviklingsoptimistisk retning: «Jeg ser Menneskehedens Udvikling som et endeløst Tog paa vandring. Fremover [...] altid fremad» (Bjørnson, 1903). Bjørnson uttaler seg dessuten i idealistisk retning: «Men vi maa faa vort Mod paa Livet styrket, ikke minsket» Og videre: «Vi maa faa den trygge Følelse af, at Livet har et velgjørende Overskud» (Bjørnson, 1903). Bjørnsons utviklingsoptimisme og idealisme står i kontrast til det reaksjonære normsystemet samt den nedbrytende og refsende tonen i *Den sidste Glæde*. Romanens verdisystem peker frem mot resten av forfatterens skjønnlitterære forfatterskap. Men der romaner som *Markens Grøde* og *Segelfossbøkene* blander inn underholdning og poetiske virkemidler, mangler *Den sidste Glæde* denne dimensjonen. For moderne lesere gir dette verket verdifull innsikt i hvor stor påvirkning Hamsuns forfatterrolle faktisk hadde på litteraturen. Forfatteren har valgt tydelig kommunisert samfunnsrefs på bekostning av det estetiske i dette verket. Den autoritære og aggressive tonen virker overdreden, men må betraktes som Hamsuns første forsøk på å forene rikssynseri med det skjønnlitterære feltet.

7 Konklusjon

Jeg har studert deler av Hamsuns prosa og skjønnlitteratur fra 1888 frem til 1912 i lys av forfatterens rolle i offentligheten. Hamsuns rolle som opinionsdanner i denne perioden har vært neglisjert i fagmiljøet på bekostning av dikterens rolle under andre verdenskrig. Perioden jeg har undersøkt viser Hamsuns pragmatiske omgang med forfatterrollen. Ved forfatterens gjennombrudd følger han de nyeste litterære trendene på kontinentet og inntar rollen som romantisk inspirert kunstner. Etter Bjørnsons død inntar han en reaksjonær refserposisjon. Den drastiske utviklingen i Hamsuns forfatterrolle må betraktes i lys av intellektuelle trender såvel som det nasjonalistiske klimaet omkring århundreskiftet. Historiker Hans Fredrik Dahls bønn om å «[b]efri ham fra historien!» (Rem, 2009: 20) er umulig å imøtegå. Hamsun arbeidet ikke i et politisk eller historisk vakuum, tvert imot fikk historiske hendelser og tendenser i tiden innflytelse på hans kunstneriske produksjon. Rollen han fikk tildelt som poetokrat nedfelte seg i sakprosa som i skjønnlitteratur. For å forstå betydningen av Knut Hamsuns landssvik trenger vi innsikt i hans betydning som symbolskikkelse.

Hamsuns omgang med forfatterrollen ved gjennombruddet bærer preg av både brudd og kontinuitet. Forfatteren bryter med den dominerende realistiske litteraturen i Norge, og orienterer seg i stedet mot psykologisk litteratur, «det ubevisste» og det partikulære individ. Hamsun kombinerer det partikulære individ og romantikkens kunstnersyn med selvframstilling. På denne måten blir han en personifikasjon av den romantisk inspirerte kunstner. I gjennombruddsverket forenes to i utgangspunktet motstridende forfatterroller. Iscenesettelsen av den romantiske kunstnermyte ledsages av neddykking i det heslige i henhold til estetikken i det moderne gjennombrudd. Skildringen av *Sult*-protagonistens talent samt rier av inspirasjon er i tråd med romantikkens idealer, mens detaljerte beskrivelser av galskap, håravfall, oppkast og kroppslig forfall samsvarer med estetikken dyrket omkring det moderne gjennombrudd.

Haarders teorier om performativ biografisme gir oss et nyttig verktøy i møte med Hamsuns selviscenesettelsesstrategier. Det moderne begrepsapparatet som gjerne knyttes til moderne forfattere som Claus Beck

Nielsen og Peter Høegh er anvendelig også på eldre litteratur. Ved gjennombruddet lanserte Hamsun sin litteratur ved hjelp av performativ biografisme og remediering. Dyrkingen av den romantisk inspirerte kunstner nedfelte seg i fiksjonen og i forfatterens privatliv. Hamsun iscenesatte seg selv som bohemkunstner i halvoffentlige sfærer som forfatterhjem og Kafé Bernina i København. Fiksjonalisering av privatlivet gjorde ham selv til en levendegjørelse av det litterære programmet han lanserte (Lassen, 2008: 168). I den skjønnlitterære produksjonen flettet han inn privatbiografisk materiale, noe som ga et autentisk preg. *Sult* ble ledsaget av artikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv» og foredragsrekken. I artikkelen lanserte han en poetikk forenlig med *Sult*. I foredragene fra 1891 gikk forfatteren til angrep på den dominerende norske litteraturen og dens representanter, samtidig med at han fremmet et litteratursyn som samsvarte med hans egen litteratur. Fadermordet på de fire store som ledd i posisjonering i offentligheten er kjent. Når det gjelder lanseringen av «Sult»-fragmentet har man i liten grad beskjeftiget seg med Hamsuns selvpromoteringen i forbindelse med artikkelen «Kristofer Janson». Mine funn viser at den samme strategien kjent fra foredragene utprøves allerede i 1888. I artikkelen angriper Hamsun et tidligere forbilde og hans litteratur. Med «Sult»-fragmentet tilbyr Hamsun nettopp den type litteratur som etterlyses i artikkelen. Årsaken til at det første fadermordet er ukjent for moderne lesere, mens fadermordet fra 1891 skapte historie, skyldes valget av de fire store som skyteskive. Dessuten spiller Hamsuns bruk av foredraget som medium spiller dessuten en avgjørende rolle. Diskursen avfødt i etterkant gir innblikk i forfatterens skandalesuksess. Hamsuns benyttelse av foredragsformen kan sammenlignes med en moderne performance. Verk-kategorien sprenges da foredraget utspiller seg der og da mellom forfatteren og tilhørerne. Moderne lesere har kun tilgang til foredragene i skriftlig form, som ikke kan regnes for annet enn manuskripter til Hamsuns skandaleomsuste forestillinger.

Både i *Sult* og i *I Æventyrland* kommenteres forfattervikrsomhetens avhengighet av markedsmekanismene. *Sult*-protagonisten takserer en enkelt artikkels verdi med tanke på brød for dagen, mens den reisende i *I Æventyrland* vurderer verdien av hele sin nimbus og sitt ry etter sin død. I

reiseberetningen spilles det på empirisk forfatters kjendisstatus og rolle i offentligheten. Ved en anledning vurderer han hva som vil skje dersom offiseren som forfølger ham har myndighet til å kaste ham i fengsel. Etter hans død, fantaseres det, vil hans skriblerier på fengselsveggene utgis i bokform og det vil bli reist statuer av ham i norske byer. Her kommenteres de økonomiske aspektene ved forfatterrollen og dessuten forfatteren som opphavs- og autoritetsprinsipp. Den forfatternære protagonisten ser ut til å være klar over at *hvem* som skribler på fengselsveggen er viktigere enn *hva* som skrives der.

Anmeldelsene av *I Æventyrland* anno 1903 viser at samtiden var bevisst på Hamsuns selvframstilling. *Morgenbladet* berømmer «alle de forskjellige Skikkelser som Hamsun behager at give sig». (*Morgenbladet*, 1. april, 1903). *Aftenpostens* anmelder lar seg begeistre av at forfatteren har skjenket «sine Beretninger den stilistiske Belysning, som er hentet fra egne Lyskilder» (*Aftenposten*, 18. Mars, 1903). Sitatene tyder på at samtiden ikke oppfattet den reisende utelukkende som en biografisk størrelse, men dessuten som en fiksjonalisert og kunstnerisk foredlet versjon av forfatteren.

Anmeldelsene viser at Hamsuns samtid hadde et overveiende sympatisk inntrykk av forfatteren. Hierarkiseringen av forskjellige menneskeraser samt lengselen etter en myndig fører virker forskrekkende på moderne lesere. Betraktningsmåtene var imidlertid i henhold til samtidens normer. Biografisk irreversibilitet gjør det umulig for dagens lesere å tilegne seg dette verket løsrevet fra kunnskapen om Hamsuns tilslutning til Hitlers totalitære regime. Verkets virkningshistorie var altså grunnleggende annerledes da enn i vår tid.

Avisene anno 1910 fungerer som tidsvitner for moderne lesere. I etterkant av Bjørnsons død dukket det opp et ønske om en ny leder som skulle «rage et Hoved over alt folket». Lederdyrkelse av denne typen gir uheldige assosiasjoner med andre verdenskrig som erfaringsbakgrunn. Kultusen som oppsto omkring den avdøde Bjørnson og 50-årsjubilanten Hamsun må imidlertid ses i sammenheng med at nasjonen var i støpeskjeen. Behovet for tydelige symbolskikkelser later til å ha vært presserende. Dikterne gjøres til symbolskikkelser for det «typisk norske», en identitet som ikke var gitt i og med nasjonens unionstid med danskene og svenskene. Også den utstrakte bruken av krigsmetaforikk må ses i sammenheng med Norges underlegne

stilling under Danmark og Sverige. Mine funn viser dessuten at metaforikken og sjargongen knyttet til hyllestene av henholdsvis Bjørnson og Hamsun bidrar til å konstruere en kontinuitet mellom den avtroppende og den påtroppende poetokraten.

Den sidste Glæde er det første skjønnlitterære verket som utkommer etter Bjørnsons død. Romanen er foruten *Paa gjengrodde stier* det verket som tydeligst bærer preg av Hamsuns poetokratrolle. Den nyinsatte dikterpolitikeren går med iver inn i «kriger»-rollen på bekostning av «sangeren». Den moralsk-didaktiske tonen som gjennomsyrrer verket forsterkes av at protagonisten er en forfatternær størrelse. Verkets reaksjonære normsystem der sivilisasjon og natur stilles opp mot hverandre peker frem mot resten av Hamsuns skjønnlitterære produksjon. *Den sidste Glæde* mangler imidlertid underholdningsdimensjonen som finnes i romaner som *Markens grøde* og *Segelfossbøkene*. *Den sidste Glæde* står dessuten i en særstilling fordi det metareflekteres omkring den nye forfatterrollen. Det uttrykkes eksplisitt at moralisering er en nødvendighet. Et tilbakeblikk på den polemiske artikkelen «Mod overvurdering af Digtere og Digtning» fra 1897 illustrerer at forfatteren har skiftet mening om forfatterens oppgave. I artikkelen understreket Hamsun at forfatterens oppgave var «sangerens». Samtidig gikk han til angrep på diktning som beskjeftiget seg med «Strid og Diskussion og Forkyndelse» (Hermundstad, 1998: 120). Kritikken av samfunnsdebatteerende diktere fra 1897 kunne like gjerne vært rettet mot Hamsun anno 1912. *Den sidste Glæde* benyttes nettopp som en arena for moralisering, strid og forkynnelse.

Det reaksjonære normsystemet som kommer til uttrykk i romanen kan kontrasteres mot Bjørnsons holdning til fremskrittet. Mens Hamsun kritiserte kvinners utdanning, sivilisasjon og fremskritt, vitner Bjørnsons nobeltale om fremskritts- og utviklingsoptimisme. Menneskehetens utvikling ble i talen sammenlignet med «et endeløst Tog paa vandring. Fremover [...] altid fremad» (Bjørnson, 1903).

I ettertidens lys er det ikke vanskelig å bedømme hvem som egnet seg best i poetokratrollen av Hamsun og Bjørnson. Hamsun skjøv seg selv ned av poetoratiets trone ved sitt landssvik. Dessuten kollapset poetokratiet som «styringsform» kollapset da Hamsun valgte å hylle okkupasjonsmakten

(Kolloen, 2005: 453). Sammenligning av offentlighetens reaksjoner i forbindelse med henholdsvis Hamsuns og Bjørnsons død er illustrerende for dikternes vidt forskjellige ettermæle.

Ved Bjørnsons død var sorgen unison og kom til uttrykk hos grasrota såvel som i det politiske toppsjikt. Avisene var fulle av hyllester til Bjørnsons diktning og samfunnsengasjement. Til tross for at dikterhøvdingen gjennom sin karriere var engasjert i en rekke kontroversielle saker, var han blitt et «norskhetssymbol». Hjemsendelsen av Bjørnsons lik fra Paris og begravelsen foregikk på statens bekostning. Mottagelsen på honnørbyggen der Bjørnson kom seilende inn var en konge verdig. Honnørbyggen var staset opp og nordmenn møtte frem i hopetall (*Dagbladet* 28. apri. og 2. mai).

På Hamsuns dødsdag 19.februar, 1952, er det OL-vinneren Hjalmar Andersen som mottar offentlighetens hyllest. Hydles nekrolog i *Aftenposten* beskrev Hamsun som et tidligere nasjonalsymbol som hadde sviktet. Spådommen fra *Aftenpostens* nekrolog har gått i oppfyllelse: «Etterslekten vil sikkert først og fremst hefte seg ved dikteren». Mens man i anledning 50-årsjubileet til Hamsun hyller «krigeren», er det «sangeren» som i ettertid har fått størst plass. Da Hamsun forfeilet som nasjonalsymbol var poetokratiets dager talte og det bastante skillet mellom dikter og politiker ble opprettet.

Originalkildene fra 1910 har vist oss hvilke spesifikke ønsker offentligheten hadde til Hamsun. Men den forfatterrollen han var tiltenkt greide han bare delvis å oppfylle. Han var ment å skulle føre tradisjonen videre fra Wergeland og Bjørnson, som samfunnsdebattant og medskaper til den norske identiteten. Hyllestene i anledning Hamsuns 50-årsjubileum 4. august, 1910 viser offentlighetens begeistring samt forventninger til dikteren. Med romaner som Segelfossbøkene og *Markens Grøde* forente Hamsun diktergjerningen med sivilisasjonskritikk. Kombinasjonen av «kriger»-rollen og «sanger»-rollen bidro til forfatterens popularitet, med høydepunkt i nobelprisutdelingen. Fallhøyden var derfor stor da Hamsun brukte sin stemme i offentligheten til å hylle okkupasjonsmakten.

Litteraturliste

Aftenposten 1903. «Hamsuns nye Bog». Usign. 18. mars.

Andersen, Per Thomas 2008. *Modernisme, tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Bergen.

Andersen, Per Thomas [2001] 2003. 2. oppl. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo.

Anker, Øyvind og Beyer, Edvard 1982. «Og nu vil jeg tale ud» - «Men nu vil jeg også tale ud». *Brevvekslingen mellom Bjørnstjerne Bjørnson og Amalie Skram 1878-1904*. Oslo.

Asdal et al. 2008. «Forfatteren». *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*. Asdal Kristin, Berge Kjell Lars, Gammelgaard Karen, Riiser Gundersen Trygve, Jordheim Helge, Rem Tore, Tønneson Johan.(red.): Oslo.

Aubert, O. J. 1910. «Til Knut Hamsun». *Verdens Gang*. 04. aug.

Barthes, Roland [1968] 2004. «Forfatterens død» i *Forfatterens død og andre essays*. København.

Behrendt Poul 2006. *Dobbelkontrakten*. København.

Bennet, Andrew 2005. *The Author*. New York.

Bergens Tidende 1910. «Bjørnstjerne Bjørnson 8de. December 1832 – 26de april 1910» usign. 27. apr.

Beyer, Edvard 1975. *Norges Litteraturhistorie*. Oslo.

Bloom, Harold 1973. *The Anxiety of Influence*. New York.

Bjørnstjerne, Bjørnson [1903] 2010. «Tale ved Nobelbanketten». < http://www.dokpro.uio.no/litteratur/bjoernson/art/1903/bb_sakp_rosa000212.html > Nedlastet 02.11.2010.

Brumo, John og Furuseth, Sissel 2005. *Norsk litterær modernisme*. Bergen.

Bull, Francis 1960. *Bjørnsons ansikt*. Oslo.

Bø, Gudleiv 2006. *Å dikte Norge*. Bergen.

Christensen, Hjalmar 1910. «Knut Hamsun». *Bergens Tidende*. 04. aug.

Christensen, Hjalmar 1903. «Knut Hamsun: I Æventyrland». *Bergens Tidende*. 6. apr.

- Cohn, Dorrit [1978] 1983. *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey.
- Collin, Chr. 1907. *Bjørnstjerne Bjørnson. Hans barndom og ungdom*. Bind 2. Kristiania.
- Dagbladet* 1952. «Hjallis 16,45,8». 19. febr.
- Dagbladet* 1910. «Bjørnson». Sign. W....ke [sic]. 27. apr.
- Dagbladet* 1910. «Det er slut». usign. 27. apr.
- Dagbladet* 1910. «Hjemkomsten». usign. 02. Mai.
- Dagbladet* 1903. «I Æventyrland».
- Dahl, Willy Norges 1984. *Norges Litteratur. Tid og tekst 1884-1935*. Oslo.
- Dingstad, Ståle 2005. «Artikler i utvalg». S. Dingstad (red.): *Den litterære Hamsun*. Bergen.
- Dingstad, Ståle 2003. *Hamsuns strategier*. Oslo.
- Dingstad, Ståle 1999. «Om fortelleren i moderne litteraturvitenskap» *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*. Nr 1, 1999.
- Dingstad, Ståle 1998. «Om Sult (1890) – og andre tekster med samme tittel» *Edda*. Nr 1. Oslo.
- Ferguson, Robert 1996. *Gåten Knut Hamsun*. Oslo. [Orig. tittel: *Enigma. The life of Knut Hamsun* 1987]
- Fjørtoft, Lauritz 1910. «Bjørnstjerne Bjørnson». *Dagbladet*. 29.april
- Foucault, Michel 2008. 2. utgave, 2. opplag. «Hva er en forfatter?» I *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo.
- Fulsås, Narve 2010. «Kva for ein Ibsen? Forfattaren, biografen og det litterære feltet». Kittang Atle Dingstad Ståle og Rekdahl Anne Marie.(red): *Den biografiske Ibsen*. Oslo.
- Fulsås, Narve 2010. «Ernst Sars»
<http://snl.no/nbl_biografi/Ernst_Sars/utdypning> Nedlastet 28.09.2010.
- Gimnes, Steinar 1998. *Sjølbiografier. Skrift, fiksjon og liv*. Oslo.
- Gran, Gerhard 1910. «Bjørnson». *Verdens Gang*. 27. april.
- Hamsun, Tore 1960. *Paa Turné*. Oslo.

- Hamsun, Knut [1904] 1998. «Gamle Digtere og unge». G. Hermundstad (red.): *Hamsuns polemiske skrifter*. Oslo.
- Hamsun, Knut [1898] 1998. *Victoria. En kjærligheds historie*. Oslo.
- Hamsun, Knut [1912] 1976. *Den sidste Glæde*. Oslo.
- Hamsun, Knut 1910. «Dødsdikt». *Verdens Gang*.01. mai.
- Hamsun, Knut 1910. «Hilsen». *Dagbladet*.27. apr.
- Hamsun, Knut [1903] 2009. *I Æventyrland*[Orig. *I Æventyrland*] Oslo.
- Hamsun, Knut [1890] 1990. *Sult*.Oslo.
- Hamsun, Knut 1890. «Fra det ubevidste Sjæleliv» *Samtiden*, 1.årg.
- Hamsun, Knut 1888 a. «Sult». *Ny Jord*, 1888, 2. bind. København.
- Hamsun, Knut 1888 b. «Kristofer Janson». *Ny Jord*, 1888, 2. bind. København.
- Haugan, Jørgen 2004. *Solgudens fall. Knut Hamsun en litterær biografi*. Oslo.
- Hennig, Åsmund 2005. «Noveller, historier og skisser». S. Dingstad (red.): *Den litterære Hamsun*. Bergen.
- Hermundstad, Gunvald 1998. *Hamsuns polemiske skrifter*. Oslo.
- Haarder, Jon Helt 2010. «Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme». *Tidsskrift for litteratur og kritik*. Nr 63.
- Haarder, Jon Helt 2009. «Der skal mere til» (red.): K.E. Knudsen: *Nye vinkler på gammelt fag. Ti år med dansk i Kolding*. Kolding.
- Haarder, Jon Helt 2008. (red.) *Hvad de andre ikke fortæller*. Odense.
- Haarder, Jon Helt 2007. «Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografisme som konstnärlig strömning kring millenieskiftet» *Tidsskrift för litteraturvetenskap*. Arg. 34, nr 4.
- Haarder, Jon Helt 2005. «Det særlige forhold vi havde til forfatteren: Mod en teori om performativ biografisme». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*. Vol 8, nr 1.
- Haarder, Jon Helt 2004. «Performativ biografisme. Litteraturvitenskapen og det intime liv». *Kritik* nr 167.
- Humpál, Martin 1998. *The Roots of Modernist Narrative*. Oslo.
- Hussey, Barbara 1999. «Harold Bloom» C. Murray (red.): *Encyclopeida of Literary Critics and Criticism*. London, Chicago.

- Hydle, Halvdan 1952. «Knut Hamsun død». *Aftenposten*. 19. febr.
- Keel, Aldo og Falck, Sissel 1999. *En biografi 1880-1910*. [Over. Helge Vold] Oslo.
- Koht, Halvdan 1954. «Sars, Johan Ernst Welhaven». E. Jansen og P. Svendsen (red.): *Norsk Biografisk Leksikon*. Bind 7. Oslo.
- Kolloen, Ingar Sletten 2003. *Hamsun svermeren*. Oslo.
- Kolloen, Ingar Sletten 2005. *Hamsun erobreren*. Oslo.
- Larsen, Lars Frode 2001. *Radikaleren*. Oslo.
- Larsen, Lars Frode 2002. *Tilværelsens Udlænding. Hamsun ved gjennombruddet (1891-1893)*. Oslo.
- Lassen, Morten 2008. «På turné med en ny psykologi. Hamsuns selveksponering omkring lanceringen af Sult». J. Haarder (red.): *Hvad de andre ikke fortæller. Livet som indsats i og efter det moderne gennembrud*. Odense.
- Lejeune, Philippe 1989. *On Autobiography*. Minnesota.
- Loria, Kakhober 2005. «Hamsuns Kaukasiske Mysterium». *Syn og Segn*, nr 3, 2005.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni 2007. 2. oppl. *Litteraturvitenskapelig leksikon*.
- Lewin, M. 1910. «Hamsun-kultus i Rusland». *Verdens Gang*. 4. aug.
- Madsen, Oscar 1888. «En mærket Mand» *Ny Jord*, 2. bind.
- Melberg, Arne 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Overs. Ingebrigt Hetland. Oslo
- Moi, Toril 2006. *Ibsens Modernisme*. Oslo.
- Morgenbladet* 1910. «Landesorg». Usign. 27.april.
- Morgenbladet* 1910. «Knut Hamsun, ungdomstiden». 4. aug. morgenutg.
- Morgenbladet* 1903. «Knut Hamsun: I Æventyrland». 1. apr. morgenutg. Sign: J.Bg.
- Nettum, Rolf Nyboe 1970. *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*. Oslo.
- Ny Jord* 1888. Innholdsfortegnelse. 1. bind, København.

- Næss, Harald S. 1997. *Knut Hamsuns brev. 1915-1924*. Oslo.
- Næss, Harald S. 1995. *Knut Hamsuns brev 1896-1907*. Oslo.
- Porter, Dennis 1991. *Desire and Transgression in European Travel Writing*. New Jersey.
- Rees, Ellen (under utgivelse). «Hamsun's Problematic «I»: The Wanderer Trilogy as Performative Biographism». I Ståle Dingstad et al (red.): *Knut Hamsun: Transgressing and Worlding*. Trondheim
- Rem, Tore 2009. «Forord av Tore Rem». I A. Brynildsen: *Svermeren og hans demon*. Oslo.
- Rose, Mark 1993. *Authors and Owners*. Harvard.
- Rottem, Øystein 2002. *Hamsun og fantasiens triumf*. Oslo.
- Rottem, Øystein 2000. *Vårt København. Norske forfattere i kongens by*. Oslo.
- Rottem, Øystein 1998. *Biografien om Knut Hamsun*. Oslo.
- Ryall, Anka 1989. «Reisebeskrivelser – etnologisk kilde eller topografiske eventyr» *Dugnad* 3, vol. 15.
- Røsjø, Ellen 2010. «Det gamle Vaterland»
<<http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/article156735-961.html?articleID=156735&categoryID=961&printMe=1>> Nedlastet 01.05.2010
- Sars, J. E. 1912. *Samlede Værker*. Bind 4. Kristiania og København.
- Sejersted, Francis 2010. «Sverige og Norge i 20. århundre – skissemessig opplegg til en fremstilling» <http://www.hundrearsmarkeringen.no/1_5_4.html> nedlastet 12.08.2010.
- Sejersted, Francis 2001. «Francis Bull – mellom empiri og retorikk». P. Dahl og T. Steinfeld (red.): *Videnskap og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorieskrivning*. København.
- Skaftun, Atle 2005. «Segelfossbøkene og Markens Grøde». S. Dingstad (red.): *Den litterære Hamsun*. Bergen.
- Steen, Thorvald 2009. «I Eventyrlandet».
<<http://www.nb.no/hamsun2009/aktuelt-h09/forfattermoete-thorvald-steen-i-eventyrlandet>> nedlastet 01.05.2010.

- Stenseth, Bodil 2010. «Bjørnson og poetokratiet».
<<http://www.nb.no/bjornson/litteraturen/bjoernson-og-poetokratiet>> nedlastet 01. 11. 2010.
- Stråth, Bo 2005. *Union och demokrati. De förenade rikena Sverige-Norge 1814-1905*. Nora.
- Sørensen, Øystein 1997. *Bjørnstjerne Bjørnson og nasjonalismen*. Oslo.
- Topdahl, Rolv Christian 2010. «Kolloen: - Hamsun ville straffe kvinner». *Aftenposten* (4. januar).
- Tjønneland, Eivind 2005. «Sult og «Fra det ubevidste Sjæleliv»». S. Dingstad (red.): *Den litterære Hamsun*. Bergen.
- Verdens Gang* 1910. «Hamsun». Usign. 01. mai.
- Verdens Gang* 1908. «Wergeland. Knut Hamsuns Tale ved Folketoget igaar». 18.06. G. Hermundstad (red.): *Hamsuns polemiske skrifter*.
- Walmann, Anette 2010. «En Kristiania-fortelling».
<<http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/OBA/Sult/Sult.html>> nedlastet 16.07.2010.
- Walmann, Anette 2009. «Sult» Tobias. *Tidsskrift for oslohistorie*. Nr 2.
- Weiding, Tor Ragnar 2009. «Norge – fra reformasjonen 1536 til 1814».
<http://www.snl.no/Norge/fra_reformasjonen_1536_til_1814> nedlastet 10.05.2011.
- Woodmansee, Martha 1994. *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York.
- Zagar, Monika 2009. Knut Hamsun. *The Dark Side of Literary Brilliance*. Seattle og London.
- Øyslebø, Olaf 1964. Hamsun gjennom stilen. Oslo.
- Aarstein, Ingvald 2005. «Brev 1879-1951» S. Dingstad (red.): *Den litterære Hamsun*. Bergen.
- Aarseth, Asbjørn 1996. «1890-åra og litt til: Sjelelivets poesi» *Norsk litteratur i tusen år*. (red.): Fidjestøl, Kirkegaard, Aarnes, Aarseth, Longum, Stegane. Oslo.